ميخائيل روم

احاديث حول الاخراج السينمائي

ترجمة عدنان مدانات





ميخائيل روم

احاديث
حول الاخراج السينمائي

ترجمة عدنان مدانات

1981

نقل هذا الكتاب عن
اللغة الروسية
عدنان مدّانات

Михаил Ромм

Беседы
о кинорежиссур

Союз кинематографистов СССР
Бюро пропаганды
советского киноискусства
Москва, 1975 г.

دار الفارابي ص. ب. ٣١٨١
تلفون ٣١٧٢٠٥ بيروت
الطبعة الأولى ١٩٨١

الفهـرس

مقدمة لمن كتب هذا الكتاب وعن ماذا

الجميع في بلادنا يحبون السينما. ولربما لا أكون مخطئاً، اذا ماقلت ان تربية الانسان تعتمد الى درجة كبيرة على السينما. تمارس السينما تأثيراً كبيرا على كل جوانب الحياة، وبشكل خاص على الشباب. عندما يكون تأثير السينما سيئاً، يفقد الشباب بهذا وسيلة مهمة لتنمية افكارهم، لتدعيم بنائهم الخلقي ومواقفهم الاجتماعية. عندما يظهر ولو فيلم واحد جيد، فاننا نرى انه يحدث تأثيراً على الشباب، بمقدوره ان يتفوق على تأثير جيش من الدعاة، أو العاملين في الصحف والخ. يعرف كل مخرج سينمائي، كل كاتب سيناريو، كل ممثل سينمائي، الاهتمام الذي تثيره السينما وكل انواع المهن السينمائية. وحيثما اضطررنا، نحن السينمائيين، للحديث، فاننا غالبا ما نتلقى عشرات القصاصات، التي ترجو الاجابة على هذا السؤال أم ذاك، فيما يتعلق بالسينما وبالناس العاملين فيها. وغالبا ما تصلني رسائل كثيرة. كتبها اليّ الجنود وطلاب المعاهد المتوسطة، الفلاحون والممثلون المسرحيون، المهندسون والعمال. انهم يسألون فيها كيف يمكنهم ان يصبحوا ممثلين سينمائيين أو مخرجين. ويهتم آخرون بمعرفة اي كتب عن السينما يجب عليهم قراءتها. ويرسل غيرهم سيناريوهاتهم راجين نصيحتي في كيفية كتابة السيناريو.

من الصعب الاجابة على كل فيض الرسائل هذه. ذلك ان كل من يكتب، يتوقع ان اجيبه بنفسي، ان احدّثه عن ما أعرفه ـ كمخرج وككاتب سيناريو. لهذا قررت أن أكتب هذا الكتاب. وسأسعى لكي أتحدّث من خلاله عن ما افكر فيه وما اعرفه حول عمل المخرج في السينما، حول السيناريو وعموما حول السينما.

يفترض ان يتوجه هذا الكتاب للجمهور الواسع. وانني الآن لأرغب في ان يكون ذا فائدة بخاصة، لمن يحبون عملنا ويهتمون به. ان عشرات الآلاف من الناس الآن يزاولون هواية السينما. وهم إذ يصورون اللقطات ويلصقونها جنبا الى جنب فانهم تقريباً لا يعرفون شيئاً حول الطبيعة الصعبة، المعقدة والمتنوعة لمهنة المخرج السينمائي والمصور السينمائي. انهم يتوصلون الى كل شيء بواسطة الممارسة.

وهكذا، فإن هذا الكتاب موجَّه الى هواة السينما. ولكن ثمة اناس (وعددهم ليس بالقليل)، لا يتعاملون مع آلات التصوير السينمائية الخاصة كهواة ولكنهم مع ذلك يحبون السينما، يهتمون بها ويرغبون بمعرفة اكثر ما يمكنهم عن هذا الفن. كثيراً ما التقيت مع مشاهدي الأفلام ممن تكشفوا عن معرفة هائلة بالأفلام السينمائية وكان بمقدورهم تعداد ليس فقط ممثلي الأفلام السوفياتية والأجنبية (الجميع تقريباً، يعرفون الممثلين)، بل وأيضاً المخرجين والمصورين وكتّاب السيناريو. يناقش الكثير من اولئك الناس الأفلام بحكمة وعمق.

من بين الرسائل التي اتلقاها، هناك عدد كبير يكتبه مثل أولئك المشاهدين. إنهم يهتمون بالادبيات المتعلقة بالسينما، وتتطرق أسئلتهم بشكل أساسي الى الكتب المتعلقة بالسينما، بالاخراج وبكيفية كتابة السيناريو. وإذ هم يحبون السينما، فإنهم يودُّون معرفتها على نحو أوثق وأكثر تفصيلاً، يريدون أن يفهموا كيف تصنع الافلام، كيف يعمل السينمائيون، عندما يصنعون أفلامهم. وإني لآمل أن يساعد هذا الكتاب هذا النوع من هواة السينما.

اتلقى الكثير من الرسائل من العاملين في مجال الفنون المختلطة - من الممثلين المسرحيين، الذين يريدون التمثيل في السينما، أو الذين يهتمون بالنوع المختلط من الابداع، وكذلك من العاملين في مجال بقية الفنون، المنشَدّين الى السينما، ومن الأدباء المبتدئين، ومن اعضاء الحلقات المسرحية، جميعهم يريدون معرفة خصوصية العمل السينمائي. وهم قد ينتقلون يوماً ما الى العمل في السينما. واني آخذ بعين الاعتبار أن هذا الكتاب سيكون مفيداً ايضاً لهذا النوع من القراء.

وأخيراً، بين الجيش المكون من آلاف السينمائيين المحترفين هناك عدد ضخم يعرف فقط فرعاً ما من فروع العمل السينمائي، فيما يهتم الكثيرون منهم في التعرف على نحو أكثر عمقاً واتساعاً على عمله. عندما اشتغلت على هذا الكتاب، فكرت ايضا بزملائي - عارضي الأفلام، المعاونين ومساعدي الاخراج، المصورين الشباب، عمال الاضاءة، رجال المختبر والعاملين في الاستوديوهات السينمائية.

لقد تيسر لي في الأعوام الأخيرة قراءة العديد من المحاضرات والتقارير. قرأت المحاضرات ضمن معهد السينما لكلية الاخراج وكلية

السيناريو وبقية الكليات. قرأت المحاضرات اثناء دورات الاخراج في ستوديو« موسفيلم[1] ». قرأت التقارير امام المشاركين في كل الندوات الممكنة داخل الاستوديوهات السينمائية. وأخيرا، فانني اضطررت لمرات عديدة للتكلم في الجامعات الثقافية او امام جمهور واسع. ولقد ادركت انه كلما عرضت مادتي ببساطة اكثر، وايضا كلما اقتربت في عرضي من الاحتراف، كلما زاد اهتمام السامعين بالمحاضرة، سواء في اي قاعة تمت قراءتها فيها. وبالطبع، فعندما كنت اتوجه الى طلاب معهد السينما، كنت اتعرض لبعض المسائل الخاصة والمعقدة في العمل الاخراجي السينمائي، وهي قضايا تهم فقط المختصين، ومع ذلك فقد لاحظت ان معظم المحاضرات التي كنت القيها في كلية الاخراج كانت تثير اهتمام ليس فقط طلاب الكلية. إذ كان يستمع لهذه المحاضرات بسرور اي جمهور آخر، اي جمهور« غير مهيأ » لها. توصلت نتيجة ذلك الى استنتاج ان الاهتمام بالسينما كبير الى حد، وان حب السينما شامل، وان شبابنا (وليس فقط شبابنا) ذوو استعداد للحديث حول السينما، بحيث انه لا حاجة للتبسيط المقصود للمادة اثناء الحديث مع الجمهور الواسع.

(١) ستوديو موسفيلم = الاستوديو المركزي لانتاج الافلام الروائية في موسكو. بدء في تأسيسه في العام ١٩٢٧.

الحديث الاول

من هو المخرج السينمائي

قال مرة سيرغي إيزنشتاين[٢]، احد مؤسسي فن الاخراج السينمائي السوفياتي : من غير الممكن تعليم الاخراج ، ولكن تعلّمه - ممكن. الاخراج - مادة معقدة من حيث أنها ترتبط بعدد ضخم من المعارف المتنوعة والاهتمامات المتنوعة ، انها مادة كثيرة التنوع لدرجة انه لم يكتب حتى الآن لاعندنا ولا في اي مكان في العالم اي كتاب تدريسي حول الاخراج السينمائي . وانني ايضا لاارغب في ان أحاول كتابة كتاب تدريسي . من المضحك ان نعتقد انه من الممكن ايجاد كتاب يمكّن الانسان حال قراءته من الوقوف خلف الكاميرا السينمائية والشروع في تصوير فيلم .

يدرس طلاب كلية الاخراج في معهد السينما خمسة أعوام ونصف .وهم في العامين الأولين يستمعون عموما لمحضرات تشمل عشرات المواد ، والتي توجد من بينها مادة واحدة تسمى الاخراج السينمائي . يبدأ الطلاب منذ الصف الثاني بتعلم تصوير مواضيع قصيرة . ويصبح عمل التلميذ في كل سنة لاحقة أكثر اقتراباً من التخصص. ويتحول الاستاذ عموماً الى مجرد مستشار او مراقب. تنتهي دراسة الطالب بتصوير فيلم التخرج .

يستطيع المهندس الذي انهى لتوه مشروع التخرج ، ان يبدأ فوراً بالعمل حسب اختصاصه. انه يلتحق بالعمل بصفة مهندس . اما المخرج الذي ناقش فيلم التخرج فمن غير المؤكد انه سيحصل على فيلم مستقل بعد ذلك ، ذلك ان

(٢) سيرغي ايزنشتاين = (١٨٩٨ - ١٩٤٨) مخرج سوفياتي يعتبر المؤسس الاول لفن ولنظرية السينما . اخرج عدة افلام منها « المدرعة بوتيومكين » والذي يتصدر حتى وقتنا الحاضر قائمة افضل عشرة افلام في تاريخ السينما . له عدة مؤلفات ترجم بعضها الى العربية وهي « مذكرات مخرج سينمائي » ، « الاحساس السينمائي » ، « من الفن الى الثورة ومن الثورة الى الفن » .

تصوير فيلم التخرج لا يعني حتى هذه اللحظة بانه قد انهى دراسته للحصول على اختصاص المخرج ـ المنفذ. غالباً ما يعمل المخرج الشاب المتخرج من معهد السينما لمدة عام، عامين، أو ثلاثة وأحياناً أكثر، في انتاج الأفلام منفذاً مهاماً مساعدَة. اذ يمكن أن يعمل مستعدا أو كما جرت التسمية ـ مخرجاً ثانياً عند المخرج ـ المنفذ.

الاخراج ـ مهنة معقدة، صعبة، ولكنها مثيرة على نحو غير عادي. ان السينما والعمل فيها امر مثير بحد ذاته، ولكن الأكثر جاذبية في السينما ـ هو بالذات عمل المخرج السينمائي.

يعمل في بلادنا في مجال الفن آلاف من الناس. انه ـ جيش بكامله. يمكن تقسيم جيش العاملين في الفن هذا مبدئياً الى ثلاثة فصائل.

ينتمي الى الفصيل الاول، أولئك الذين لا يحتاجون الى اي وسيط، لكي يوصلوا ابداعهم الى المستهلك ـ الى المتفرج او المستمع. يرسم الرسام لوحته بالألوان على القماش، وهو لا يحتاج أحداً آخر: يرى المتفرج نتيجة ابداعه ويقومه مباشرة. ويمكن قول الشيء ذاته، مثلا، حول المغني الشعبي، حول الرواية، حول النحات، وحتى حول الكاتب، الذي يحتاج فقط الى المطبعة، اي الى وسيلة تقنية لنشر فنه. ولكن، لا يوجد اي فرق على الاطلاق بين الرواية المكتوبة باليد، وبين الرواية المطبوعة في المطبعة.

ان الكاتب، الرسام، النحات يتوجهون مباشرة الى مشاهدهم، قارئهم والمستمع اليهم.

ومع ذلك فليست كل الفنون قادرة على ان تنتقل بهذا الشكل المباشر من المبدع الى المستهلك، فثمة مجموعة كاملة من الفنون يستحيل فيها هذا الانتقال المباشر، مثلا، الموسيقى المعاصرة.

ان النوتات التي كتبها الملحن الموسيقي تمثل مجموعة إشارات على ورق النوتة. ويمكن للمستمع ان يستوعبها فقط، عندمايقوم مبدع آخر، فلنقل، عازف البيانو أو الكمان بعزفها.

ويمكن قول الشيء ذاته تقريباً حول المسرح. فالمؤلف المسرحي يكتب المسرحية، ولكن المتفرج سيرى هذه المسرحية وسيستمع اليها فقط، عندما

يقوم فنانون آخرون ، الممثلون في هذه الحالة ، بتمثيل هذه المسرحية على خشبة المسرح .

وهكذا ، فاننا نضم الى المجموعة الثانية من الفنانين أولئك ، الذين يحتاجون الى وسطاء ، كي ينقلوا أفكارهم الى المستهلك .

وبالتالي ، ثمة مجموعة ثالثة من الفنانين ـ إنهم الوسطاء وإليهم ينتمي كل الجيش الضخم المكون من ممثلي السينما والمسرح ، من عازفي الموسيقى ، قادة الأوركسترا ، المصورين ، رسامي السينما والمسرح ، المصممين والخ . . إن عمل هؤلاء الناس عملٌ ابداعي يقع في المرتبة « الثانية » ، فهم يترجمون عمل الفن الرئيسي ، ينقلونة الى المتفرج .

لا يجوز أن نستنتج من كوني قد قلت أن هذا العمل يقع في المرتبة « الثانية » إنه أقل احتراما أو أنه ثانوي . لقد كتب بيتهوفن السوناتا القمرية مرة واحدة ، ولكن آلا فا من عازفي البيانو قد عزفوها ويعزفونها . إن كلاً منهم يفهم ويعزف السوناتا القمرية على طريقته . وهكذا يمكن الحديث عن وجود العديد من السوناتات القمرية المختلفة . واحدة ـ كتبها بيتهوفن ، لا تتغير ولا صوت لها ، وهي عبارة عن مجموعة من العلامات الرمزية والاشارات الموسيقية . أما مئات آلاف السوناتات القمرية الأخرى ـ فهي تلك السوناتات القمرية التي استمع اليها الناس . يفهم عازف البيانو فون كليبرن مخطوطة بيتهوفن الموسيقية على نحو ، بينما يفهمها اميل‌غيليلز ـ على نحو آخر . هذا وإن السوناتا القمرية عند فون كليبرن يمكن أن لا تكون شبيهة بالسوناتا القمرية عند اميل غيليلز . فالاثنان ، اذ يعزفان مقطوعة بيتهوفن الخالدة ، يدخلان اليها تفسيرهما الفني ، فهمهما للموسيقى ، احاسيسهما ، ومنطقهما الخاص بالتطور . وأكثر من ذلك ، فإنهما يدخلان الى هذا المؤلف الذي يبدو أبدياً ، المكتوب منذ أكثر من مئة وخمسين عاما ، الاحساس بيومنا المعاصر .

لو كان التاريخ قد احتفظ لنا باسطوانات تحمل تسجيلا لعزف السوناتا القمرية في بداية القرن التاسع عشر ، في اواسطه وفي ايامنا الحالية ، فمن المؤكد أنه اضافة الى الخاصية الفردية الى العزف ، فان فهم الموسيقى نفسه قد تغير بشكل حاد مع مرور الزمن .

يمكن ان نتتبع هذا الامر ايضاً بوضوح اكثر اعتماداً على مثال العروض المسرحية. لقد كُتِبت مسرحيات شكسبير منذ ثلاثمائة وخمسين عاما، وهي لاتزال تمثل في كل العالم بواسطة ممثلي كل الامم. ان الممثل، اذ يؤدي دور هاملت لايكتفي بابراز صفاته الذاتية كممثل، بفهم هاملت على طريقته، برؤيته وسماعه على طريقته الخاصة، ـ فهو حتما سيدخل الى تمثيله طابع الزمن الذي يعيش فيه. وبهذه الطريقة فان « هاملت » الممثل اليوم في موسكو، يحمل اضافة الى افكار شكسبير احساس الممثلين السوفيات بالعالم، عناصر الايديولوجيا الموجودة فقط عند السوفيات العاملين في الفن. وبالطبع، فان « هاملت » المخرج عندنا لن يكون شبيها « بهاملت » المخرج في نفس اليوم والساعة، في لندن مثلاً. وهاتين المسرحيتين لن تكونا شبيهتين لا « بهاملت » التي اداها الممثلون في نهاية القرن الماضي، ولا « بهاملت » التي كتبها شكسبير يوما ما.

وهكذا، فان جيشا كاملا من الوسطاء ـ الممثلون، الموسيقيون وغيرهم ـ ينجزون داخل المجتمع دورا معقدا ومشبعا بالمسؤولية. ان عملهم كامل القيمة من الناحية الفنية، مثله مثل عمل المبدع الاول لذلك العمل الادبي او الموسيقي، الذي يقومون بتأويله.

هلموا ننظر الى اي لقطة[٣] من اي فيلم سينمائي. فلنفترض ان هذه اللقطة تصور غرفة. المساء. ضوء القمر الشاحب خلف النافذة. شمعة مضاءة على الطاولة. من مكان ما يسمع صوت الموسيقى. شاب وفتاة يتغازلان. من الذي يصنع هذه اللقطة؟ في البدء يرسم الفنان ديكور الغرفة على الورق، ومن ثم يتم تركيبهاداخل الاستوديو السينمائي. يقوم المصور باضاءتها (ضوء القمر خلف النافذة، الشمعة فوق الطاولة). والمصور ايضا وضع الكاميرا في مكانها. وكما نقول نحن السينمائيين « حصر الديكور ضمن اللقطة »، اي ثبت وجهة نظره على الديكور، حدد من اين وبأيةعدسة سيصور هذه اللقطة. كتب الملحن الموسيقى التي ستسمع من خلف اللقطة. الاوركسترا تعزف هذه الموسيقى.

(٣) لقطة = راجع الفصل الرابع.

خلق نص المغازلة وكل محتوى المشهد كاتب السيناريو (المؤلف الدرامي) - ان هذا مكتوب بدقة في السيناريو . الصوت (سواء اصوات الممثلين ام الموسيقى) سجّل على الفيلم بواسطة مسجل الصوت . واخيرا ، يؤدي ممثل وممثلة دوري الشاب والفتاة .

وهكذا ، يشارك في خلق هذه اللقطة العديد من العاملين الابداعيين . انني لم اجد مكانا بينهم لشخص واحد فقط - للمخرج . ومع ذلك ، فلو اننا تواجدنا اثناء تصوير هذه اللقطة ، لسمعنا الصوت التالي :« انتباه ، استعدوا ، كاميرا ، موتور ، تصوير » . وسنسمع نفس الصوت مع انتهاء اللقطة :« قف . مرة اخرى » . انه صوت المخرج .

مالذي يفعله المخرج ضمن مجموعة الفنانين المختصين المسؤولين ، الذين عددناهم؟ ما هي الحاجة اليه؟

ان كلمة« المخرج » تعني عند ترجمتها الى الروسية« الموجه » . ان المخرج لايعمل شيئاً بنفسه ، انه فقط يقود الاخرين . لاتوجد عنده وسائل تدل على عمله الابداعي . يعمل الرسام بواسطة الريشة ، والنحات بواسطة الازميل ، اما الكاتب والموسيقي فيتعاملان مع القلم والورق ، فيما يمتلك الممثل صوته وجسده الخاص . لايوجد شيء عند المخرج .

ومع ذلك ، فان عمل المخرج ، وبخاصة في السينما ، - هو عمل مهم ويقع في اعلى درجات التخصص المعاصر في مجال الفن : اذا كان الممثل يقف ما بين المتفرج ومؤلف المسرحية باعتباره مترجما لفكرة المؤلف الى لغة الفعل المسرحي أو السينمائي ، فان المخرج يقف ما بين الممثل والمؤلف الأصلي . وهكذا ، فان المخرج هو مترجم للمترجمين . إنه أول من يفسر العمل الفني وينقل تفسيره ، رؤيته لما كتبه المؤلف ، الى كل مجموعة المنفذين .

انه يعطي للرسام وللمصور وجهة نظره بالنسبة للتصميم البصري للفيلم ، مقسما هذا التصميم البصري الى جزء يتعلق بالديكور وجزء يتعلق بالتصوير ، ويستنبط مع كل منهما على حدة مجال عمله . انه يعمل مع الرسام في مجال الشكل العام للديكور ، الوانه ، ترتيبه ، وفي مجال نوعية الملابس . مع المصور - يدرس طبيعة الضوء ، تقسيم المشاهد الى لقطات منفصلة ، تكوين هذه

اللقطات، وكل الحل التصويري للفيلم. سنتحدث عن ذلك بشكل تفصيلي لاحقاً.

يدرب المخرج الممثلين، اي انه يخزن فيهم فهمه للعمل، مطابقا ما بين فهمه وخواص الممثلين. انه يفسر للملحن موقفه بالنسبة للموسيقى: متى يجب ان تسمع، وما هي طبيعتها.

يتكون الفيلم من لقطات منفردة. ان لصق هذه اللقطات (المونتاج) - هو عملية شديدة التعقيد، سنتطرق اليها لاحقا في حديث خاص. يقوم بعملية اللصق هذه المونتير[٤]، ولكن المخرج ايضا يقوده اثناء العمل.

انه يعمل ايضا مع مسجل الصوت، منظم الجزء الصوتي من الفيلم. انه يعمل مع عشرات الناس. ان الناس الاحياء هم وسيلة الانتاج التي بحوزته، وليس الريشة او القماش، المرمر او الازميل، القلم والورقة. ان تصوغ العمل الفني، مستخدما الناس الاحياء كأداة عمل، وليس الالات الميتة، هو امر اكثر تعقيدا، بقدر ما ان الانسان اكثر تعقيداً من الريشة والازميل.

نحن عادة نطلق لقب الاستغلال على الانسان الذي يستغل جهد غيره. واذا كان الامر كذلك، فان احد اكبر هؤلاء الاستغلاليين هو بالذات المخرج السينمائي. فانتم لاتجدون في الفيلم اية اثار مرئية لعمله، فهو لم يفعل هناك شيئاً، لم ينطق بكلمة واحدة، لم يعزف نوتة واحدة، لم يرسم شيئاً ولم ينحت لم يلصق شيئاً، ومع ذلك فانكم ترون شخصيته في الفيلم بدرجة من الوضوح، بحيث ان السينمائي الخبير لن يحتاج الى عناوين في المقدمة لكي يحزر من هو المخرج الذي نفذ الفيلم المعني. وبالطبع، هذا في حال كون المخرج موهوبا ومتميزا.

نحن للاسف نصنع الكثير من الافلام الباهتة وغير المثيرة، والتي تتشابه مع بعضها البعض كما يتشابه التو أمان. في مثل هذا الفيلم لا يمكنك ان تحزر من المخرج. ولكن، ولنقلها بصراحة، هل نحن بحاجة لمثل هؤلاء المخرجين؟ انهم حقا يشتغلون بجهد: يصرخون بدقة« كاميرا، موتور »، يأمرون « قف »،

(٤) المونتاج = راجع الفصل التاسع.

يلقون الاوامر على الممثلين والملحن، ولكنهم لا يستطيعون ان يدخلوا الى الفيلم اي شيء مميز، اي شيء ذاتي، اي شيء ساطع. ان منفذي الافلام يتحولون عندهم الى نوع من « بير سيمفانس »(*).

لقد كانت عندنااوركسترا من هذا النوع - بير سيمفانس (المجموعة السيمفونية الاولى). لم يكن في تلك الاوركسترا اي قائد. ان كل اعضاء هذه الاوركسترا - عازفو الكمان، الكونترباس، الالات النافخة والطبول - كانوا يعزفون لوحدهم. لقد كان ذلك في سنوات الانبهار الخاص بافكار الجماعية في الفن. لقد قرر الموسيقيون القيام بثورة والتخلص من شخص قائد الاوركسترا« الفظ » و« الاستغلالي »، الذي كان يترنح امام كل الاوركستراملوحا بعصاه... وكان يستقبل التصفيق لحسابه الخاص، في حين انه لم يكن هو الذي يعزف، بل اعضاء الاوركسترا. لقد استمر وجود البيرسيمفانس عدة سنوات. ولقد توضح فيما بعد أهمية وجود قائد لهذه الفرقة رغم كل شيء، غير انه في الحقيقة لم يكن معلنا. لعب دور هذا القائد احد عازفي الكمان. انه لم يكن يلوح بالعصا، ولكنه مع ذلك كان يشير للاوركسترا بحركة من رأسه او بالتفاتة غير ملحوظة لكي يبدأوا. كما أنه كان يضبط الايقاع. نفس عازف الكمان هذا كان يلعب الدور الرئيسي اثناء التمارين. ولكن، ولانه لم يكن قائداً موهوباً جدا، فان هذا الموسيقي الجيد بالتأكيد والمنظم الرائع، لم يتوصل الى الشيء الكثير. اما الاوركسترات التي كان على رأسها قادة جيدون فقد بدت افضل بكثير.

توجد في الفن حالات من الابداع الجماعي. كلنا يعرف الروائيين ايلف وبيتروف[٥]، كلنا قرأ الروايات التي كتبها الأخوة غورنكور، ونعرف امثلة عن

(*) بيرسيمفانس - احرف تختصر كلمات « المجموعة السيمفونية الاولى » باللغة الروسية

(٥) ايلف وبيتروف = كاتبان سوفياتيان اشتهرا في الثلاثينات. يمتاز ادبهما بالجانب الكوميدي الانتقادي. اعتادا الكتابة بشكل مشترك. من اعمالهما « الاثني عشر كرسيا » وهي رواية اخرجت الى السينما في اكثر من بلد في العالم، كما اقتبس موضوعها في مسلسل تلفزيوني من بطولة دريد لحام.

فرق عظيمة لموسيقى الحجرة ـ رباعية وخماسية، ـ تتكون من اربعة او خمسة من الموسيقيين المتقاربي الروح، القادرين على الالتحام في فعل ابداعي موحد، بحيث ان آلاتهم تدوي كآلة واحدة.

ان هذا مستحيل في السينما. فهناك عدد كبير جدا من الناس المنتمين الى مختلف انواع المهن يعملون فيها. ومعقدة جدا مادة التفسير ـ السيناريو. ان عددا كبيرا جدا من احتمالات فهمه يمكن ان يبرز عند الممثلين، وعند الرسام، وعند المصور، وعند الملحن. وهناك حاجة لانسان يستطيع ان يصبح مركزا لهذا العمل المتنوع الهادف الى تحويل الكلمة المكتوبة الى لقطة سينمائية. ان هذا الانسان هو ـ المخرج.

ان مهنة المخرج، ـ وكما تفهم اليوم، ـ واحدة من اجدّ المهن في الفن. وحتى في المسرح، فإن المخرج حسب الفهم المعاصر ـ ظاهرة تعود للسنوات الاخيرة. عندما بدأ ستانسلافسكي(٦) نشاطه الاخراجي لم يكن الاخراج كفن، في الحقيقة، قد وجد. كانت المسرحيات تقدم في معظم المسارح على خلفية ديكورات موصوفة ونمطية، وكان الممثلون يتصرفون كل حسب اجتهاده. وكان الممثل يؤدي دوره وفقا لكيفية فهمه للنص. اما وظيفة المخرج فكانت تتلخص بتنظيم افعال الممثل: مثلا، حتى لا يصدم الممثلون احدهم الاخر، حتى لايدخل الجميع في باب واحد، حتى يتوزعوا بهذا الشكل أو ذاك من التناسق على المنصة، وحتى تمكن رؤيتهم بشكل جيد من الصالة والخ. كان المخرج يحدد بعض حالات الدخول والخروج، نوعية التحرك فوق المنصة، تاركا، عموما، الميزانسين (٧) لمبادرة الممثل نفسه وكان المخرج يسمح لنفسه أحيانا فقط بالتدخل في التنفيذ في حالات عدم الفهم الواضح للنص أو الارتجال الفظ.

ان ستانيسلافسكي بالذات هو الذي رفع الاخراج عندنا في روسيا الى

(٦) ستانسلافسكي = مخرج مسرحي روسي ومنظر خلق مدرسة خاصة في المسرح. ترجم له الى العربية كتاب «اعداد الممثل».

(٧) الميزانسين = كلمة فرنسية الاصل تعني ادارة المشهد. راجع الفصلين السادس والثامن.

مرتبة الفن الحقيقي والعميق . لقد كان اول من وضع الوظائف الاساسية للمخرج ، والتي تلخصت في ان المخرج يقوم قبل كل شيء باستيعاب المسرحية ، بتفسيرها ، بايجاد الحل المرئي الضروري من اجل هذا التفسير ، وباخضاع عمل الممثلين لفكرة التجسيد المشهدي للمسرحية .

في نهاية القرن التاسع عشر وبخاصة في بداية القرن العشرين اصبح الاخراج عندنا يلعب دورا متزايدا . وصار المخرج المسرحي يُخضع لنفسه الممثل اكثر فأكثر ، بل وحتى مؤلف المسرحية ، وتحول شيئاً فشيئاً الى دكتاتور المسرح الوحيد الكامل السلطات . لقد عشنا عصرا طويلا كفاية من هذه الدكتاتورية الاخراجية في المسرح .

ثم بدأت الحركة العكسية ـ من اجل الابراز كامل القيمة للمثل وللمسرحية على الخشبة . ويكفي ان نقرأ كتاب ستانسلافسكي الرائع « حياتي في الفن » ، لكي نفهم كل تعقيد مهنة المخرج المسرحي ، كل سمو هذه المهنة ، لكي نفهم المتطلبات الهائلة ، المطروحة امام المخرج المسرحي المعاصر .

ومع ذلك ، فان مهنة المخرج السينمائي اكثر تعقيداً . وإنني سأتطرق في هذا الحديث التقديمي فقط بشكل عام جداً لملامح هذه المهنة . حيث ان هذا الكتاب مكرس لمسائل الاخراج . وساضطر لاكثر من مرة لمقارنة عمل المخرج السينمائي مع عمل المخرج المسرحي . وهذا امر طبيعي ـ ان هذين الفنين جد متقاربين .

ان الفرق الاساسي بين العمل الاخراجي في السينما وفي المسرح ليكمن في ان المخرج يعمل في المسرح بشكل مكشوف ، وهو يرى طوال الوقت نتائج عمله ، وفي انه يجهز المسرحية بالتدريج ، مرحلة مرحلة ، واخيرا ، فان نشاطه مفهوم من قبل المجموعة ، كما ان نتائج كل مرحلة من العمل واضحة لكل مشارك .

تجري الامور في السينما على نحو اخر . فالمخرج السينمائي اذ يصور لقطة منفردة فإنه فقط يستطيع بتصوره العقلي أن يتخيل كيف ستبدو اللقطات اللاحقة . إنه يشتغل في كل لحظة منفردة على أصغر اجزاء الكل ، على واحد من خمسمائة من الفيلم القادم ، لأن الفيلم قد يتألف من خمسمائة لقطة . وطالما أن هذه اللقطات الخمسمائة المنفردة لم تصور ولم تلصق بعد ، فإنه لا المخرج ولا بقية

المشاركين في الفيلم يعرفون كيف سيكون الفيلم.

يبدأ المخرج في المسرح من توضيح المسرحية مع الممثلين، مع الرسام، مع الملحن. انه يعمل في «مرحلة القراءة وراء الطاولة» مع الممثلين، ساعياً الى ايجاد فهم واحد للعمل عند كل المجموعة. ثم تنتقل مجموعة الممثلين الى مرحلة التمثيل (داخل ديكورات أولية)، حيث يبدأ استنباط الميزانسين. إن الممثلين في هذه الحالة يرون ويسمعون بعضهم البعض، يتواجدون اثناء التمارين على مشاهد المسرحية، يشعرون مع المخرج بكل حركة العمل التدريبي. يجري العمل وفق مقاطع منفصلة، وفق ظواهر منفصلة، ومن ثم وفق الفصول. ثم تبدأ التمارين على المسرحية ككل. تجري اثناء هذه التمارين بعض التصحيحات، يتم تدقيق الوتيرة، الايقاع، ويتم تدقيق الميزانسين وتفاصيل تصرفات الممثلين. اضافة الى ذلك تجهز الملابس، يجهز الاثاث وادوات التمثيل. تجري التمارين الاخيرة ضمن ديكورات حقيقية، تحت اضاءة كاملة، وبوجود كل اللوازم الضرورية. واخيراً، يحين اوان التمارين النهائية، حيث يمكن مرة اخرى اجراء التعديلات. ولا يقوم بهذه التعديلات المخرج وحده، والذي يرى المسرحية ككل، بل ويجرى ايضا تعديلات على عملهم الممثلون، المشاركون في كل سيرورة خلق المسرحية. بل ان المسرحية تستمر في التعديل والتحسن حتى بعد العرض الاول.

تحدث الامور في السينما على نحو اخر تماما. عندما يتعامل المخرج مع الديكور الاول، فانه يقف امام مهمة التصوير على شريط الفيلم، اي ان عليه ان يثبت نهائياً مجموعة من المقاطع المنفصلة من عمله القادم، ـ وما من امكانية بعد ذلك للتعديل. ولا تكون المقاطع ـ اللقطات المصورة أولاً، بالضرورة بداية الفيلم الفعلية.

تتطلب ضرورات العمل الانتاجي ان يتم تقسيم مواد الفيلم الى مجموعتين، الاولى هي على الطبيعة، اي المشاهد المصورة خارج الاستوديو ـ في الشارع، في القرية، في البرية والخ.. يعتمد نظام تصوير اللقطات على شروط الانتاج، على أسباب محض اقتصادية.

يمكن ان يبدأ الفيلم مثلا، من العرض المفصل لعمل التراكتورات في

الحقول وهنا بالذات ، وضمن ظروف الطبيعة الحقيقية ، تنشأ مشكلة ، فلنقل ، بين سائق التركتور الشاب ومساعدته . وفي هذا المشهد الطبيعي بالذات ، في الحقل ، تتوضح شخصيتهما . فيما يبدأ تصوير الفيلم من الاستوديو ، وبالتالي ، فان الممثلين وقبل ان يتعارفا ، قبل ان تكون بينهما علاقة ، مضطران لتمثيل نتائج مشكلة نشأت سابقاً ولم يقوما بتمثيلها بعد .

وليس ذلك فقط : فليس من الضروري ابداً ان يبدأ تصوير الفيلم من ديكور ادارة الكلخوز ، الذي سترونه في بداية الفيلم ، فتصوير الفيلم قد يبدأ احيانا من الديكور الذي سيظهر في وسط الفيلم ، بل وحتى في آخره .

عندما سنتحدث عن عمل الممثل في السينما ، فاننا سنتطرق الى هذه المسألة بشكل مفصل . وما يهمني الان هو شيء واحد فقط : ان على المخرج السينمائي ، اذ يصور مقطعا ما من الفيلم ، ان يتصور بعقله الفيلم بكامله ، ان يتخيل كيف ستتشعب المشاهد التي لم تصور بعد ، والتي ستوجد في الفيلم قبل هذا المقطع او بعده . لقد فكر المخرج مثلا ، ان الفيلم سيتطور ضمن وتيرة متنامية . وهو وحده يعرف الى اي درجة من العمل سيوصل وتيرة الفيلم اقترابا من لحظة اللقطة المعنية . ويستحيل على المخرج ان يلخص بكلمات ، لكل مجموعة العمل ، فكرة الفيلم الايقاعية . وحتى لو انه كرَّس عدة ايام لهذا الغرض ، فلن يتمكن احد اعتمادا على كلماته من ان يتصور بوضوح حتى النهاية كل تفاصيل الفيلم القادم .

وهكذا ، فان المخرج السينمائي اذ يشتغل على اللقطة المعنية ، يعرف ويشعر بالكثير ، مما لا يعرفه ولا يشعر به الاخرون ، يرى الكثير ، مما لا يراه احد غيره . انه مثلا ، يعرف الموسيقى التي ستسمع هنا . الموسيقى لم تكتب بعد ، ولكن الملحن قد عزف اصواتها الاولى للمخرج على انفراد .

وكما ترون ، فان الصعوبة هنا مزدوجة : فمن جهة ، فان الكثير مما يراه المخرج المسرحي بعينية ويسمعه باذنيه ، يضطر المخرج السينمائي لان يكتفي بتخيله ، ومن جهة اخرى ، فان ما تعرفه كل مجموعة العمل في المسرح ، يعرفه المخرج وحده في السينما .

لهذا السبب بالذات ، فان دور المخرج في السينما مسؤول ومعقد بشكل

خاص . ان عليه ان يفرض على مجموعة شديدة التنوع من الناس ان يثقوا به بشكل مطلق ، وان يسيروا وراءه بلا شروط . ان البيرسيمفانس مستحيل في السينما .

ولكن هذه هي الصعوبة الاولى فقط ، وثمة صعوبة ثانية .

مهما كانت المسرحيات متنوعة ، فانها تجري دائما في المسرح ذاته . يمكن تصميم الاف النماذج من الديكور ، ومع ذلك ، فانها عموما ستبدو متشابهة في شيء ما من الناحية المبدئية ، وقبل كل شيء ستكون مكشوفة امام المتفرج ، سيكون لها ثلاثة جدران ، فيما الجدار الرابع ـ متخيل . عدا ذلك ، توجد دائما في جميع الديكورات نقطة رؤيا واحدة اساسية : منتصف الصالة .

يتعامل المخرج السينمائي كل مرة مع ظاهرة لا تتشابه مع كل اعماله السابقة . فالديكور بالنسبة له هو كل العالم تقريبا . اذا كان ديكور اصغر غرفة واكبر قاعة في المسرح لا يتميزان كثيرا احدهما عن الآخر ، ففي السينما يمكن تمثيل مشهد في مقطورة حقيقية للسكك الحديدية مساحتها متران او ثلاثة امتار مربعة ، فيما المشهد الاخر يجري في حقل مساحته خمس وعشرون هكتارا ، والثالث ـ في الجبال ، والرابع ـ في قاعة قصر ، والخامس ـ تحت السلّم في احد الاقبية . ان المشاهد في السينما متنوعة مثلما هي الحياة متنوعة . ومع اي قطعة من الحياة تعامل المخرج السينمائي ، فان عليه ايجاد الحل الدقيق للمشهد ـ سواء جرى في حقل ضخم وواسع ، او في مكان آخر ـ مضغوط ضمن حدود غرفة صغيرة .

اذا كان المخرج في المسرح يعمل مع الممثل اثناء البحث عن حل للمشهد في ظروف متشابهة تقريباً ـ في البداية في غرفة التمرين ، ومن ثم على المنصة ، التي يعرفها كما يعرف شقته الخاصة ، فان الممثل في السينما يضطر للتمثيل احيانا في قاعة الاستوديو الضخمة ، واحيانا في الصحراء تحت الشمس اللاذعة ، واحيانا في الصقيع فوق حقل جليدي ، واحيانا داخل الباخرة ، واحيانا في عربة المترو . وفي كل مكان على المخرج ان يجد للممثل طريقه ، عليه ان يفرض عليه العمل بشكل طبيعي وبدقة ، وان يتكيف مع ظروف المشهد .

ثمة تعقيد اخر يواجه عمل المخرج في السينما وهو يرتبط بجدة هذا الفن .

فالسينما توجد فقط منذ سبعين عاما . ولقد تحولت امام اعيننا من صامتة الى ناطقة . ولا زلنا نذكر اول فيلم ملون ، أوَّل شاشة عريضة ، أول تسجيل ستيريو للصوت والخ . تنمو السينما بين فنون قديمة وراسخة : ومن حيث الجوهر ، فان السينما لم تخرج بعد من عمر الطفولة ، وهي لازالت تتغير طوال الوقت ، مثلما يتغير الطفل . ولو اننا نحن السينمائيين توقفنا لدقيقة واحدة ، لحصلت في السينما ظاهرة مشوهة ، شبيهة بتلك التي قد تحدث مع الطفل فيما لو توقف عن النمو الى الابد عندما يبلغ سن العاشرة ، اي انه قد يتحول الى قزم .

ان تاريخ تطور السينما ـ هو الى حد كبير تاريخ نشاطات المخرجين . وتقريبا ، فان كل جديد يمكن ان نجده في السينما ، يرتبط بالذات بأسماء مخرجين .

لاتتحدد وظيفة المخرج السينمائي بتنفيذ بعض الافلام التي ستعجب المتفرج . فان عليه أن يتعلم طوال الوقت . عليه أن يخطو جنبا الى جنب مع فن السينما النامي باستمرار وعليه ان يسير قدما الى الامام . ان المخرج السينمائي الذي يتوقف عن التطور ، ومهما كان مستواه جيدا ، فانه سيلغي نفسه بسرعة . وامام اعيننا يموت فنيا الكثير من المخرجين الكبار ، يشيب الفن السينمائي بسرعة خاصة . ان الكثير من الافلام التي اعجبنا بها قبل ثلاثين عاما ، لا تثير اليوم الا الحيرة فقط . والشيء ذاته يحدث مع المخرجين السينمائيين . ان القدرة على النمو في اي سن ـ مهمة غير سهلة ، ولكن افضل المخرجين السينمائيين فقط من يمتلك هذه القدرة .

وهكذا ، فان الاخراج في السينما ـ عمل معقد . ولكي لا تعتقدوا انني اخيف عن قصد اولئك الذين يريدون ان يصبحوا مخرجين سينمائيين ، او انني ابالغ في تقدير مهنتي ، فانني سأطلعكم على سر ، وهو وجود كثير من الظروف ، التي تسهل عمل المخرج السينمائي .

وحقا ، اذا كان تصوير الافلام امر صعب ، فلماذا نادرا ماتوضع الافلام عندنا « على الرف » (« وضع الفيلم على الرف » ـ يعني أن تكون النتيجة سيئة جدا ، أي انه لا يمكن عرض الفيلم المصور على الشاشة ») ، لماذا نادرا ما يحصل عطب اخراجي؟

وكقاعدة ، فإن كان فيلم بوشر العمل به ، سيعرض بالتأكيد على الشاشة ، بهذا الشكل أو ذاك ، مهما كان المخرج الذي نفذه سلبياً ، ضعيفاً مهنيا وقليل الموهبة. كيف تحصل هذه المعجزة الدائمة؟

تكمن القضية ، في أنني عندما أتحدث عن تعقيد عمل المخرج السينمائي ، فانني اقصد تعقيد العمل على فيلم سينمائي جيد ومعبر ، ينتمي الى الاعمال الفنية. يمكن تصوير اي فيلم مباشرة ، اعتمادا على المقاييس المعهودة للتصوير السينمائي .

ليس من الصعب التمرن بطريقة ما وتصوير مقطع قصير من حدث لا يتجاوز طوله عشرة او عشرين ثانية على نحو مرض ، بالمقارنة مع تقرير الايقاع ، الحركة ودلالة المشهد الكبير. ان المخرج ، اذ يعمل على تكوين اللقطة ، ان لم يضع نصب عينيه مهاما رفيعة ، سيكتفي عناية بالمطابقة الحياتية وبطبيعية العرض ، سيعتني بان يكون كل الممثلين مرئيين ، وبان يكون الممثل الرئيسي في المقدمة ، وبان تلقى كل الحوارات حسب الترتيب المقرر والخ. ليس صعبا في جزء صغير كهذا تنفيذ مقطع من الحدث مسطح وبدائي . واذا كانت اللقطات المنفردة ، او مقاطع الفيلم ستلتصق فيما بعد بطريقة سيئة ، فان المونتير سيهرع للمساعدة ، سيقص شيئاً ما ، وسيصبح الفيلم عموما قابلا للصق ، هذا فيما اذا كان السيناريو معقولا . هذا هو الظرف الاول الذي يساعد المخرج السينمائي الضعيف او المتوسط الموهبة.

واقعاً أن احداث الفيلم لا تجري فقط ضمن الديكورات ، بل وايضا على الطبيعة ، داخل اوضاع حياتية دقيقة يعني ، ـ ان هذه شروط صعبة ، اذا ما وضع المخرج نصب عينيه أهدافاً رفيعة تتعلق بوحدة الاسلوب ، بعمق الحل ، وبتميز المعالجة. ولكن هذا الظرف ايضا يساعد المخرج ، الذي لا يضع نصب عينيه اهدافا رفيعة ، ـ الطبيعة تساعد ، الاشجار ، السماء ، المناظر ، ويساعد ايضا الشبه مع الحياة.

ذلك ان السينما ـ فن يافع جدا ، ولا يزال يؤثر فيها السحر الاولي للصور المتحركة: لايزال المتفرج يحب مشاهدة المناظر الجميلة ، البحر ، الغيوم ، سباق الخيل ، والمطاردات المثيرة والخ.

ان سحر فننا الفني هذا لايزال يؤثر ايضا في مشاهد الممثلين. فاذا كان الممثلون المختارون جيدين ومثيرين، فان لقطات هؤلاء الممثلين بحد ذاتها ستجذب المتفرج، بغض النظر عن اخطاء المخرج. ان الشخص المعبر على الشاشة يمتلك قوة جذب غير عادية، وغالبا ما يغطي الممثلون على الكثير من الخطايا الاخراجية.

واخيرا، ثمة ظرف اخر يسهل الامور امام المخرج السينمائي ـ الكلفة العالية للافلام. ان النوعية السيئة للافلام المصورة لا تتضح فورا، بل ان هذا الامر يتضح عادة في منتصف فترة التصوير وحتى هذا الوقت يكون الفيلم قد كلَّف الدولة مئات الالاف من الروبلات، بل واحيانا اكثر. وهنا تهرع كل امكانات الاستوديو لمساعدة المخرج ـ عدد لا يحصى من المستشارين، من الخبراء يبدؤون بتصحيح الوضع. انهم يدفعون الفيلم الى الامام بتعاونهم، تماما، مثلما كان الجنود في الاوقات الغابرة يجرون بالسلاسل المدفع الغارق في الوحل.

يحصل احيانا انه نتيجة لاخطاء اخراجية لاتحصى، يصبح من الضروري حذف مايقارب نصف المشاهد المصورة، وتصحيح ما يبقى بمساعدة مختلف انواع اللقطات التكميلية، بحيث ان الاستوديو سيوصل الفيلم الى نهايته حتما.

وهكذا، فان مهنة المخرج صعبة وسهلة في آن. إنها صعبة، في حال تحدثنا عن الفن الحقيقي، وسهلة، في حال تحدثنا عن الانتاج السينمائي العادي، الذي يعرض على الشاشة ثم يختفي بدون ايما اثر بعد بضعة ايام.

فلنتفق على اننا سنأخذ بعين الاعتبار في جميع هذه الاحاديث الفن الحقيقي فقط واننا سنتحدث عن مهنة المخرج السينمائي انطلاقا من المهام الرفيعة، التي علينا ان نضعها نصب عينيه. ذلك أنه لولا التصورات المالية، وليبق الحديث بيننا، فانه لا يجوز ان نعرض على الشاشة كل هذه البضاعة السينمائية السيئة. واني لعلى قناعة تامة، بانه في مرحلة الشيوعية، عندما سينتهي النظام المالي، لن ينفذ احد افلاما سيئة. فالاستوديو، اذ سيتأكد من ان الفيلم سيكون ضعيفا، سيعيد للمخرج الافلام التي صورها بكل ادب وبشكل صارم، لكي يحتفظ بها «للذكرى».

اني استلم عادة بعد المحاضرات او بعد قراءة تقرير ما قصاصات تحوي اسئلة. بعض هذه الاسئلة مهمة. وانني في هذه الاحاديث وبعد أن اعرض مادتي الاساسية، سألجأ الى صيغة الاسئلة والاجوبة. ستعتمد الاسئلة على القصاصات التي سأستلمها، على الرسائل، التي تصل إليَّ من هواة السينما، او على الاسئلة الشفهية، التي غالبا ما تطرح عليَّ.

وهكذا، مثلا، يسألونني عادة: ما هي المواصفات، التي يجب ان يمتلكها المخرج السينمائي؟ يسأل عن ذلك ايضا، اولئك الذين يرغبون بالانضمام الى معهد السينما وتكريس انفسهم لمهنة الاخراج، او ببساطة هواة السينما، محبو عملنا.

سؤال. ما هي الصفات التي يجب ان يمتلكها المخرج السينمائي؟

- ان الاجابة على هذا السؤال ليست سهلة كما يبدو. لقد طرحت هذا السؤال على نفسي عدة مرات. لقد تيسر لي خلال ثلاثين عاما واكثر من العمل في السينما ان التقي بالعديد من المخرجين السينمائيين، وقد كانوا جد مختلفين.

لقد فكرت للوهلة الاولى، بان الخاصية الاساسيةللمخرج السينمائي هي القدرة على العمل مع الممثل، اي هي نوع من القدرة التعليمية والقدرة على النفاذ الى اعماق النفس. ومع ذلك، فقد قدر لي ان اتعرف على مخرجين، ومن ضمنهم بعض المخرجين الكبار، والذين لم تكن قوتهم تكمن في العمل مع الممثلين ابدا. بل ان بعضهم كان يكلف بهذه المهمة المخرج الثاني، او خبيرا مسرحيا - معلما مدعوا خصيصا لهذا العمل. مثلا، هكذا كان يتصرف احيانا اعظم المخرجين الذين عرفتهم - سيرغي ايزنشتاين، الذي كان يمتلك بعبقرية كل مخزن اسلحة السينما - قيادة الحدث، الميزانسين، الايقاع، تكوين اللقطة، المونتاج. ومع ذلك، فان الدقة المتناهية والعمل التعليمي الصبور مع الممثل لم يكن بالنسبة له عملا رئيسياً.

ومن ثم قررت ان إحدى اهم جوانب الموهبة الاخراجية هي حدة العين، القدرة على الرؤية. ومع ذلك فقد قدر لي ان اتعرف على مخرجين، وبالمناسبة

جيدين جدا ، ممن كان بمقدورهم ان يرسموا الانسان فقط على شكل حلقتين واربعة خطوط وكانوت يكلفون المصور والرسام بكل الجانب المرئي من الفيلم .

يعتقد البعض ، ان الخاصية الرئيسة للمخرج هي معرفته الموسيقية واحساس بالايقاع . ومع ذلك ، فقد قدر لي ان التقي بمخرجين من النوع الذي يقال عنه ، بان الدب يجلس فوق اذنيه ، والذي ليس فقط لا يفهم في الموسيقى ، بل لايمكن ان يتحملها ولا يملك احساساً كافيا بالايقاع .

هناك رأي شائع بان على المخرج ان يكون حيويا ، حر الارادة ، متأهبا وعمليا . ولكن المخرج الرائع ي . ا . سافشنكو مثلا ، كان يجسد نموذج الضعف الطفولي حيال جميع المسائل العملية . وهكذا كان ايضا ف . ي .بودوفكين(٨) . ان هذين المخرجين الرائعين هما ابعد ما يكون عن التشبه بالقادة ذوي الارادة القوية .

هناك على الاغلب صفة واحدة تجمع كل المخرجين ـ انها حب العمل . لم ار مخرجا كسولا ، فهذا مستحيل .

وزّع صحفي سينمائي امريكي مرة اسئلة حول هذا الموضوع بالذات : ما هي الصفات العشر ، التي يجب أن يمتلكها المخرج السينمائي؟ وقد أجاب مخرج ذكي من هوليود على هذه الأسئلة كما يلي : ١ ـ صحة حديدية . ٢ ـ اعصاب فولاذية . ٣ ـ تفاؤل دائم . ٤ ـ القدرة على التعامل مع مختلف انواع الناس بدءاً من المشارك في المشهد الجماهيري وانتهاء بمدير الاستوديو . ٥ ـ ارادة صبورة . لا اذكر النقاط التالية الثلاثة ، بينما النقطتان الاخيرتان هما : ٩ ـ معرفة القراءة والكتابة بمستوى ثلاثة صفوف قبل مرحلة المدرسة و١٠ ـ الموهبة ـ اذا كان ذلك ممكنا (ولكن ذلك ليس الزاميا) .

توجد في هذا الجواب الساخر ، مع ذلك ، بذرة من الحقيقة : ان المخرجين مختلفون ، مثلما الناس عموما . انهم استنادا الى طبيعة موهبتهم يجدون في المهنة الاخراجية نقطة الاستناد تلك ، التي بحث عنها ارخميدس ، عندما اراد ان يحول العالم .

(٨) بودوفكين (١٨٩٣ - ١٩٥٣) = مخرج ومنظر سوفياتي يعتبر مع ايزنشتاين من مؤسسي الفن السينمائي. ترجم له الى العربية كتاب حول فن المونتاج .

كانت عند ايزنشتاين عتلة، يعمد بواسطتها الى تشغيل كل نظام الاخراج، وعند بودوفكين ـ عتلة اخرى وعند دوفجنكو ـ ثالثة، عند ارملر ـ رابعة، عند غيراسيموف خامسة والخ.

سؤال. هل يمكن ان يصبح الانسان مخرجا سينمائيا، دون ان ينهي معهدا دراسيا عاليا؟

ـ ممكن. ان معظم مخرجي العالم ومن ضمنهم مخرجي الجيل القديم عندنا، لم يدرسوا في معاهد سينمائية مختصة. لقد جاء ايزنشتاين الى السينما من المسرح، بودوفكين ـ كان ممثلا، دوفجينكو ـ كان رساما ومعلما، بيريف ـ كان ممثلا، الكساندروف ـ كان ممثلا، يوتكيفيتش ـ كان رساما، رايزمان ـ كان مساعدا للاخراج بدون دراسة خاصة، ارملر كان قبل السينما مفوضا سياسيا في الجبهة، وانا ـ كنت نحاتا.

حاليا يدرس المخرجون عندنا في الاتحاد السوفياتي في معهد السينما (فغيك). ان هذا المعهد مؤسسة تعليمية ضخمة، لايوجد مثلها في العالم. ان برنامج معهد السينما، الذي اسمه ايزنشتاين ـ هو الوحيد من نوعه. توجد مدارس سينمائية، مثلا، في ايطاليا، فرنسا، ولكنها مدارس محض عملية. وليس صدفة أن يأتي الشباب الى معهد السينما عندنا من مختلف انحاء الكرة الأرضية.

لقد اصبحت الدراسة الان معقدة جدا، فيما صارت مهنة الاخراج نتيجة لذلك تتطلب ذلك القدر من المعارف، بحيث اصبحت الدراسة الاختصاصية العليا مطلبا حتميا للنشاط الاخراجي. ومع ذلك، فعندنا، حتى الآن يظهر من وقت لوقت مخرجون من غير دراسة اختصاصية. انهم يجيئون اما من المسرح، او من المهن المختلطة. وهكذا، مثلا، اخرج الممثل بوندارتشوك فيلمه الاول ـ «مصير انسان»، واخرج الرسام كابلونوفسكي فيلمين ـ «المكسيكي» و «ابنة القبطان». لاقاعدة بدون استثناء. وبالطبع، فان معهد السينما يكرس اسساا كثر رسوخا بالنسبة لمهنة الاخراج، ولكن ثمة طرق اخرى يحضر بواسطتها المرء نفسه لهذه المهنة.

سؤال. كيف اصبحت انت مخرجا؟

لقد سبق وذكرت انني كنت نحاتا من حيث الاختصاص. ولكنني عدا ذلك عملت في حقل الأدب، الترجمة الفنية والصحافة. ولقد جربت قواي في مجال النثر الفني. وتقريبا في عام ١٩٢٨ قررت ان اكرّس نفسي للسينما واخترت من اجل ذلك طريقة مميزة لدراسة السينما: لقد عملت كمساعد غير موظف وغير مأجور في اللجنة السينمائية التابعة لمعهد مناهج العمل خارج المدرسي (كانت توجد هذه المؤسسةحينها). وكانت مهمتي تكمن في انني كنت ادرس ردود فعل الاطفال من عشرة الى اربعة عشر عاما على الافلام السينمائية. كنت اسجل كم مرة ضحكوا، تحركوا، صرخوا والخ. كنت ادون هذا، فيما كان اخرون يستخلصون نتائج علمية من كتاباتي.

لقد منحني هذا العمل الحق في الحصول على فيلم سينمائي يستعيره المعهد من مؤسسة التوزيع ومشاهدته على طاولة المونتاج(٩) وان اعيد مشاهدته على شاشة صغيرة كلما رغبت.

ولقد قررت ان احفظ الافلام عن ظهر قلب، معتقداً بسذاجة، انه اذا كنت ساعرف مما يتكون الفيلم فانه لمن المؤكد انني سأتمكن من كتابة سيناريو ذلك الفيلم.

وهكذا حفظت عن غيب عشرة افلام: خمسة افلام سوفياتية وخمسة اجنبية. كنت اعرف كم لقطة توجد في هذه الأفلام، كنت اعرف طول كل لقطة، محتواها وتكوينها التقريبي. كانت ذاكرتي جيدة وفتية، وقد خربتها بسبب من هذا العمل المجهد، ولكنني كنت اذكر الفيلم، بحيث انه كان من الممكن ايقاظي من النوم ليلا وسؤالي: «فيلم» حفيد تشينغيزخان، «اللقطة رقم ١٩»، - ولكنت قد اجبت فورا: «اللقطة رقم ١٩ تحتوي على كذا وكذا، طولها كذا، يبدو في الخلفية كذا، اما اللقطة التالية فهي...».

(٩) طاولة المونتاج = وتسمى «المافيولا» - طاولة مجهزة بشاشة خاصة وبكرات يلف عليها الفيلم. وعلى هذه الطاولة يتم تركيب اجزاء الفيلم المختلفة وتجميعها ضمن السياق المطلوب، كما يتم تركيب الفيلم في شكله النهائي.

عندما أيقنت اني صرت اعرف جيدا مما يتكون الفيلم ، صرت احاول شق طريقي نحو الانتاج حاملا ما كتبته من سيناريوهات . لقد رفضت السيناريوهات الاولى ، ولكن ، كما يبدو ، كانت عندي بعض الامكانات ، لانهم انتبهوا لي ، وهكذا اصبحت في عام ١٩٣٠ كاتبا سينمائيا محترفا .

منذ البداية لم يعجبني كيف نفذّ المخرجون السيناريوهات التي كتبتها ، وكنت اتصور الامور بطريقة اخرى وأراها على نحو آخر . ان مشاهدة الافلام المصنوعة حسب السيناريوهات التي كتبتها لم تكن تبعث عندي سوى المعاناة .

لكي اتعلم الاخراج عمليا ، انضممت الى المخرج أ . ف .ماتشيديت كمساعد في فيلمه « اناس واعمال » . بعد ان مررت بتجربة العمل كمساعد في فيلم واحد ، اشتغلت في قسم المونتاج في الاستوديو بصفة « محرر عناوين » (اي الانسان الذي كان يحرر العناوين في الافلام الصامتة) . لقد زاد هذا العمل من معلوماتي في المونتاج .

اقترح عليَّ في عام ١٩٣٣ان اخرج فيلما صامتا قصيرا . وقد اخترت قصة موباسان « البدينة » وصرت منذ ذلك الحين مخرجا سينمائيا .

ارجو ان لا تعتبروا ان طريقتي هي الطريقة الوحيدة الملائمة . لقد حدث كل ذلك صدفة . على كل شخص ان يختار لنفسه الطريقة الاكثر ملائمة له . اعتقد ان اكثر ما فادني هوالعمل كمساعد مع ماتشيريت . لقد كان فيلم « اناس واعمال » ناطقا . كانت السينما الناطقة قد ولدت لتوها ، ولم تكن هناك خبرة ، وكنا مضطرين للعمل كمن يخترع الامور للمرة الاولى . ان هذا الطابع التجريبي للفيلم هو بالذات ما اعطاني امكانية تجربةواختبار العديد من مسائل مهنة المخرج السينمائي بسهولة خاصة : فقد كان الفيلم لشخص اخر ولم اكن اخاطر بشيء . ان ماتشيريت انسان رائع وقائد صبور على نحو غير عادي ، وهو قد وضعني ضمن ظروف جيدة جدا ، وانني شاكر له الى ما لا نهاية لكونه قد ساعدني في خطواتي الاولى .

سؤال : أحقاً ، أن المخرجين السينمائيين يغترون جدا بنفسهم؟

ـ هذه الخطيئة موجودة . اتذكر الان حدة ايزنشتاين . لقد طلبوا منه مرة اخلاء غرفة العروض لصالح احد مخرجي ستوديو موسفيلم . « بكل سرور ،

قال ايزنشتاين ، ـ انه الوحيد الموهوب بيننا .

ـ والاخرون؟

ـ ان كل الاخرين ـ عباقرة » اجاب ايزنشتاين بعنف .

هذه حدة ، بالطبع . يوجد بين المخرجين السينمائيين اناس متواضعون ، كما هو الامر بالنسبة للعاملين في اية مهنة اخرى ، ولكن ، وليبق الحديث بيننا ، فان مرض الغرور موجود مع ذلك .

فمثلا ، ينهي طالب عادي متواضع معهد السينما ، ويحصل في النهاية على فيلمه الاول .وستظهر في تلك اللحظة قبعة فوق رأسه ، وغليون في فمه ، على الرغم من أنه قبل ذلك كان يعتمر طاقية عادية ويدخن سجائر عادية . ان الغليون والقبعة بالنسبةله بمثابة الدلائل الاكيدة على شخصية الرجل ذي المهنة الحرة ، الفنان ـ الذاتي ، الإنسان المتميز ، الذي لا يشبه الناس البسطاء القابلين للموت .

ولكن ، يجب القول ، انه بعد عشرة او خمسة عشر يوم من التصوير ، سيحتك جلده بالمقادير الاولى من الصعوبات السينمائية ، وسينسى في البيت القبعة والغليون ،سيبدأ في التصرف مثل اي عامل عادي مرعوب ومشتت نوعا ما . ويبدو عادة في نهاية الفيلم أكثر المتواضعين تواضعا .

يعرض الفيلم اخيرا على الشاشة ، فاذا ما كتب احدهم مقالا حوله ، او لا سمح الله ، ارسل الى مهرجان دولي ـ فستظهر القبعة من جديد اضافة الى طابع العبقرية فوق وجهه .

يجب علينا القول ، ان كبار مخرجي السينما السوفياتية ، ومنهم مثلا ، ايزنشتاين نفسه ، بودوفكين ، ارملر ، وكثيرون ، كثيرون جدا ، ـ هم شغيلون متواضعون ، بغض النظر عن سعة موهبتهم .

اذن ، اذا كنتم تفكرون بان تصبحوا مخرجين ، يجب ان تستعدوا للعمل الشاق . لا يوجد مجال فني يتطلب مثل هذا العمل الدؤوب ، الذي تتطلبه السينما ، وبالذات ، لان هذا الفن جديد ، لانه يجب بناءه ، ولانه يتكون من جيش من مختلف انواع العاملين ، ولان العمل فيه شاق ، متوتر ، واحيانا معذب وجاحد . استعدوا لذلك .

الحديث الثاني

الصامت العظيم

من الصعب ان نجد الان في بلدنا، بل وحتى في العالم كله، انسانا شابا، يستطيع ان يتصور الحياة بدون سينما. لقد اصبحت السينما جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الإنسانية. وفي كل العالم يتحقق التكوين الجمالي والاخلاقي للشباب تحت تاثير السينما، ذلك التأثير الذي يساوي في قوته تأثير الادب. في حين ان اناس جيلي لا يزالون يذكرون الظهور الاول في روسيا لما سمي «بالمسارح الكهربائية» او «دور الخيال»، والتي اطلق عليها وقتها لقب «معجزة القرن العشرين».

لقد تم اختراع السينما من قبل الاخوة لوميير في فرنسا في نهاية القرن التاسع عشر. ان بروز هذا الاختراع الى النور، قد تطلب العديد من الاكتشافات، التي حققتها الانسانية في القرون السابقة.

ان اللقطات الاولى، التي صورها الاخوة لوميير، قد اصبحت حدثا مثيرا في ايامها ـ لقد اندهش الانسان امام ظاهرة الصورة المتحركة.

ان اولى اللقطات السينمائية كانت وثائقية. وقد اكتشفت فورا من خلالها الخواص العظيمة لفننا، وقبل كل شيء ـ القوة غير العادية المتمثلة في نقل ظواهر الحياة. ولكن، وللاسف، فان التأثير الذي احدثته السينما، سرعان ما استقطب اهتمام رجال الاعمال والتجار. وتحولت السينما على الفور الى وسيلة سهلة للربح.

وقد بدا ان تحقيق ذلك، لايحتاج سوى الى تصوير ابسط المواضيع القصيرة، والتي كان يمثلها ممثلون من الدرجة الثانية. وتم تحويل السينما الى سوق للاستعراض، الى عرض هزلي، ولم يكن هناك اي شيء مشترك يربط بين اولى العروض السينمائية وبين الفن.

لقد انضم فجأة، الى عائلة الفنون القديمة الراسخة، النبيلة والعظيمة، مثل الشعر والموسيقى، المسرح والرسم، النحت وفن العمارة، ما سمي

« بالخيالة » (ايليزيون) ـ نسبة الى كلمة الخيال. وفي غرف صغيرة خانقة، مكتظة بكراس عادية، كانت تعلق على الحائط شاشة مصنوعة من الملاءات. ويوضع تحت الشاشة بيانو مكسَّر، وكان مايسمى« بالتابير »، يعزف عليه اي شيء حتى لا يسمع المتفرجون ضوضاء آلة العرض المزعجة، وكانت ثمة معزوفات فالس شهيرة ترافق المشاهد الغرامية ومعزوفات سريعة جدا، للمشاهد الاكثر اثارة، وكانت تختار مقطوعات خاصة لمرافقة مشاهد البحر، وعموما فان هذا العازف البائس، كان مضطرا لكي يعزف طوال المساء، بدون ضوء وفي العتمة، شيئاً ما غير محدد، يذكر من بعيد بالموسيقى، وفي هذا الوقت تمر على الشاشة مناظر صامتة.

لم تكن الافلام الاولى تمثيلية عموما: قطار يسير، رجال يلعبون الورق، عمال يذهبون الى المصنع والخ. غير انه سرعان ما ظهرت اولى الافلام التمثيلية. اما مواضيعها فقد كانت بدائية.

تذكروا، انه كان عندنا في ذلك الوقت كتّاب وشعراء. مثل غوركي وتشيخوف، والكسندر بلوك، وان ستانسلافنسكي وغوردون كريغ، كانا يعملان في المسرح.

وفي هذا الوقت ظهرت افلام من هذا النوع: انسان يركض ويصدم برأسه شخصا ما، والاخر بدوره يغضب، يطارده ثم يركض الاثنان، ويحدث صدام آخر، لينضم آخرون الى المطاردة، تسقط امرأة عجوز، تتناثر حبات التفاح، يسقط رجل بدين، ثم يركض بدوره، واخيرا ـ تحدث المعمعة. هذا هو كل موضوع الفيلم، وبالطبع، فقد بدا ان ذلك ليس فنا، بل تدنيسا بشعا للفن.

عشية الحرب العالمية الاولى، عندما انتشرت الافلام التمثيلية من المستوى المتدني، كتب الناقد الشاب كوريني تشوكوفسكي مقالة صارخة، مطالبا بمنع السينما، باعتبارها ظاهرة لا اخلاقية على الاطلاق، تحقر التصور بحد ذاته حول الفن، وباعتبارها استعراضا يزيد من عدد الزعران ويجهد الاعصاب.

ان فجاجة الافلام السينمائية الاولى، لم تمنع السينما من التحرك قدما الى الامام، لقد نمت المؤسسات السينمائية مثل الفطر، وكان عددها هائلا، واخشى القول، انه يفوق عددها الحالي. ولكنها في الحقيقة، كانت صغيرة جدا.

ففي اي غرفة من اي بيت ، وحيث كان يمكن وضع بضعة صفوف من المقاعد ، ونصب شاشة على الحائط ، كان يظهر مسرح كهربائي . كان برنامج العرض يتكون من ثلاثة الى خمسة افلام . كانت الدراما الطويلة تستغرق عشر دقائق . واذكر حتى الان لافتة ضخمة تشير الى عنوان فيلم ما وتؤكد بين قوسين على ان طوله : ٨٠٠ مترا . كان هذا الفيلم يعتبر ضخما ،في حين انه الان يعتبر من ثلاثة فصول ، اي انه الان يعتبر فيلما قصيرا .

وسرعان ما انتشرت الكوميديا على نحو واسع ، كوميديا من اكثر الانواع فظاظة ، بل وأقول ، من أكثرها حقارة .

واليكم موضوع احدى تلك « الكوميديات » التي رأيتها في طفولتي .

دوق ملتح يدخل مبنى البريد . يرى خادمة تقف امام احدى النوافذ . الخادمة تبعث مئات الرسائل . انها تبل بلسانها الطوابع وتلصقها بسرعة . والدوق ، اذ يراقبها بشهوة ، يضمها بين ذراعيه ويقبلها . ولكن شفاه ولسان الخادمة قد اصبحت لاصقة بسبب من مجموعة الطوابع ، مما يؤدي الى ان لايتمكن الدوق من الانفصال عنها . تظهر زوجة الدوق وتبدأ بضربه . ويتدخل في الشجار موظفو البريد . تحدث مشاجرة جماعية . وهذا كل شيء .

واليكم كوميديا اخرى بمشاركة الممثل المشهور في ذلك الوقت ماكس ليندر . على ماكس ليندر ـ الملاكم ، ان يشترك في مباراة مع امرأة . وهذه المرأة السليمة الجسم ، البدينة تصرع امام عينيه واحدا تلو الاخر ، اثنين من الخصوم ذوي العضلات المتينة . يصعد ماكس ليندر الى الحلبة . ان ركبتيه لترتجفان من الرعب . تندفع المرأة الملاكمة نحوه. عندها يلجأ ماكس ليندر الى اسلوب الملاكمة المعروف (التشابك) ، فيعانق المرأة ـ الملاكمة بقوة ويقبلها على نحو مفاجيء . ترتخي المرأة نتيجة القبلة وعندها يضربها ماكس ليندر بكل قوته في حنكها . ويستمر الامر على نفس المنوال حتى تتم هزيمة المرأة .

واليكم مثلا ، كوميديا « القمل » يحضر ماكس ليندر ـ الخطيب الى بيت خطيبته ، حيث تجري مراسيم الخطبة . ضيوف كثر . تتسلل في تلك اللحظة قملة داخل بنطال ماكس ليندر ، وهو يحاول التخلص منها خفية . تعكر القملة هدوءه ، وعندها يخرج الى الشرفة ، يخلع بنطاله كي ينفضه ، ولكنه يسقط الى

الاسفل. وهو يحتاج الى ارتداء اي شيء كي يتمكن من العودة. وهكذا يخلع الستارة، يلفها حول جسمه، ثم يدخل الى غرفة الضيوف. يتصور الجميع ان هذه دعابة، غير أنه تحدث فضيحة بعد أن يخلعوا الستارة عنه. بعد هذا، يرفع والد الخطيبة الغاضب دعوى في المحكمة ضده. يذهب ماكس ليندر الى بائع كلاب عجوز، ويشتري من عنده كمية من القمل، ويطلقها في المحكمة. يحك القضاة والمحلفون والمدعي العام اجسامهم ونتيجة لذلك يبرأون ماكس ليندر.

واليكم ميلودراما.

الزوج والزوجة على الشاطيء. معهما فتاة صغيرة. الزوج رجل صارم ملتح. الزوجة شابة، سطحية - ترتدي قبعة.

يظهر رجل شاب ذو شارب، ويغمز السيدة. وهي تذهب اليه. ان الزوج اذ يلاحظ غياب الزوجة، يقفز بغضب ويندفع للبحث عنها. يحدث مشهد صاخب، حيث الرجلان يتضاربان بيأس، فيما السيدة تضحك بطريقة لعوب. في هذا الوقت، تتوغل الفتاة في الماء وتختفي بين الأمواج. اللقطة التالية: يجلب صياد الفتاة الميتة الى الشاطيء. الاب والام ينتبهان الى نفسيهما ويندفعان نحو الجثة وهما ينحبان.

تبكي معهما كل القاعة. يصعب الان تصديق ذلك. ان هذا الفيلم لا يمكن ان يثير الان سوى الضحك المرح. في ذلك الحين كان المتفرجون يصدقون بقدسية حقيقةما يحصل على الشاشة. فالشاشة تعرض الصور. ان الامواج حقيقية، والرمل على الشاطيء حقيقي ولهذا فقد بكى الجميع على الفتاة، كما لو أنهم قد رأوا غريقة حقيقية.

وبغض النظر عن ان محتوى هذا الاستعراض الجديد كان ممسوخا، فان سحر الصور المتحركة قد غزا العالم.

وسرعان ما بدأوا بتصوير الافلام السينمائية في روسيا وهي لم تكن افضل من الافلام الاجنبية. اذكر، أنه في تلك الأيام، كانت توجد في موسكو، في ساحة الكسندر عربة قطار. وقد كتب على العربة ما يلي: «رحلة كهربائية الى سويسرا. الثمن خمسة كوبيكات.» وكنا نقترب من شباك الحجز، ونشتري

البطاقة، الشبيهة بتلك التي تباع في محطات السكك الحديدية، وندخل الى العربة، التي توجد داخلها مقاعد من النوع الموجود في القطار. كانت آلة العرض السينمائية مخبأة، فيما تحول الجدار الامامي الى شاشة. وكانت تقرع ثلاثة اجراس، فيما يقلد احدهم صفارة القطار. ثم ينطفيء الضوء في العربة، وتظهر عللى الشاشة مناظر من سويسرا، من الواضح، كما صرت افهم ذلك الان، انها مصورة من مقدمة عربة القطار. كانت مناظر الجبال والمنحدرات تتسارع امام ابصار المتفرجين فيحدث ذلك تأثيرا كبيرا، بحيث ان الناس كانوا يصرخون من الرعب والدهشة.

وفي حين ان هذه البانوراما لم تكن، على الاغلب، مصورة بشكل حاذق، ومن المشكوك فيه انها تستطيع ان تؤدي الى اى تأثير في يومنا الحالي. ومع ذلك، فان هذه الرحلة الكهربائية الى سويسرا، هي ربما اكثر مبدئية فيما يتعلق باستعمال هذا الاستعراض الجديد، بالمقارنة مع «كوميديات» الساحة، العديـمة الذوق، والميلودرامات، التي كان تجار السينما يغذون بها جمهور بداية قرننا.

لقد بدأ السينمائيون بالتدريج، خطوة خطوة، بالعناية على نحو ادق بما تصنعه ايديهم، واصبحوا يمعنون التفكير اكثر في سبب اعجاب الشعب الى هذا الحد بهذا الاستعراض الفظ. وهكذه تم اكتشاف القوانين الجمالية الاساسية للسينما. ان احد هذه القوانين يبدو لي مهما ومميزا على نحو خاص: انه يكمن في ان كل ما يحيا على الشاشة حياة طبيعية ـ الحيوانات، الطيور، الاشجار، الغيوم، الاسماك، واخيرا، الاطفال، الذين يتصرفون ببساطة وطبيعية، كما الحيوانات تتصرف، ان كل هذا يبدو على الشاشة مقنعا على نحو خاص. ان قانون التشابه العظيم مع الحقيقة قد اصبح يشق طريقه بالتدريج.

لقد صار السينمائيون يفهمون، ان على الانسان ايضا ان يتصرف على الشاشة بما يتشابه مع الحقيقة، على نحو ما يتصرفه الطفل على الشاشة. كان الممثلون في البداية يمثلون من اجل السينما وفق اعلى درجات التصنُّع. ولقد بدا للمخرجين وللمثلين على حد السواء، ان غياب الكلمات، يمكن تعويضه فقط بالمبالغة في الحركة. هذا اضافة الى ان الكاميرا ترى بشكل اسوأ من

العين، حيث ان اللقطة القريبة لم تكن معروفة بعد، وكان يتم تصوير كل شيء من خلال لقطات عامة جدا، وكان الناس يُشاهدون بطريقة سيئة.

ولهذا فقد بين الممثلون في السينما المشاعر على نحو مبالغ فيه وبتطرف واضح. فحين عبّروا عن اليأس، كان الممثلون يمسكون برأسهم وينتفون شعرهم، وكانت عيونهم تقفز من مكانها وتتطاير شررا في حالات الغضب، اما في حالات الرعب فكان الممثلون يتراجعون الى الوراء، مادين ايديهم الى الامام، وفي حالات سوء التفاهم كانوا يرفعون اكتافهم واجفانهم عاليا.

ان هذه المجموعة المختارة من الوسائل المعهودة للتعبير الحركي قد استعيرت من المسرح السيء وضخمت مرات عديدة.

كلما ازداد تطور السينما، كلما اصبح العمل التمثيلي اكثر تحفظا، الى ان اصبح، في النهاية، الطابع السينمائي مرادفا للنعومة والتمثيل المتسم بالصدق الحياتي. ولكن، ومن اجل ان يحصل الممثل على امكانية العمل بشكل متحفظ، كانت ثمة حاجة لعشر سنوات، وكان من الضروري تحقيق مجموعة من الاكتشافات.

لقد تحققت هذه الاكتشافات بواسطة الاخراج السينمائي. انها اللقطة الكبيرة، التفصيل، زاوية التصوير، المونتاج، التصوير اثناء حركة الكاميرا؛

ان كل هذه العناصر المميزة للسينما، والتي هي بمثابة سلاحها الجبار، والمعروفة اليوم لكل متفرج، قد تطلبت سنوات طويلة من البحث. لا يزال العجائز يذكرون تلك الاوقات، عندما صرخ المتفرجون واحتجوا لحظة عرض اللقطات الكبيرة الاولى: «اين الاقدام؟». وحقا، فان رؤية انسان بدون اقدام. كانت امرا غريبا في البداية، مثلما هي رؤية لقطة مصورة من زاوية عليا حادة او سفلى، او رؤية عرض الاحداث لا بشكل متواصل بل مولفة(*) من مقاطع منفردة.

(*) نسبة الى كلمة «توليف» وهي اشتقاق باللغة العربية لكلمة مونتاج. وسنلجأ لاحق الى استخدام كلمة توليف للدلالة على تنفيذ عملية المونتاج.

ولكن اللقطة الكبيرة بالذات ، التفصيل بالذات ، والزوايا المتميزة بالذات ، هي ما سمح للمخرج بالوصول الى النعومة في العمل التمثيلي . وحقا فانه لا حاجة لابراز العينين ، اذا كان بمقدور آلة التصوير الاقتراب من الانسان الى هذا الحد ، بحيث تبدو عيناه مرئية بوضوح من خلال اللقطة الكبيرة . لا حاجة للقفز او التلويح بالايدي في حالة الغضب ، اذا كان بالامكان عرض اليد على شكل قبضة مضمومة . ان مخرجي السينما الصامتة اذ ولفوا ، اي جمعوا مابين عناصر احداث منفردة ، قد قادوا الممثلين اضافة الى ذلك ، باتجاه العمل المتزايد دقة والمتجاوب مع الحقيقة الحياتية . وصار من الصعب على المسرح ان يتنافس مع السينما من ناحية دقة توصيل المشاعر الانسانية .

توجد في المسرح بين الممثل والمتفرج مساحة ضخمة ، ويضطر الممثل رغما عنه ، للضغط على صوته ، وعلى وسائل التعبير الحركي ، لكي يوصل افكاره حتى الصف الاخير من الصالة . ان اكثر المشاهد حميمية ، والذي يحتاج ، من حيث الجوهر الى الهمس ، الى الصمت والتحفظ الهائل ، يتم التعبير عنه في المسرح ، بما يسمح لمشاهد الصف الاخير ، الجالس على مسافة عشرين الى ثلاثين مترا من الفنان بل واحيانا اكثر ان يميزه بوضوح .

هل يمكن لنا ان نتصور في الحياة مناجاة حب حميمية ، يمكن سماعها من مسافة ثلاثين مترا؟ ومع ذلك ، فقد اعتدنا في المسرح على مثل هذا المجاز ، الشاب والفتاة يتناجيان ويهمسان بصوت عال ، شبيه بما يحصل في الحياة ، عندما يتشاتم اثنان بغضب .

ان السينما الصامتة ، ولفترة طويلة ، قبل ظهور السينما الناطقة ، قد صاغت قانون التناسب الدقيق بين اداء الممثل والقياس الواقعي للمشاعر . وكما قلت سابقا ، فقد اصبح هذا ممكنا بفضل اكتشاف مستودع كامل من الاسلحة محض السينمائية . لكن المخرجين السينمائيين اذ بدأو باستعمال اللقطات الكبيرة ، الزوايا المعقدة ، وباستعمال المونتاج ، فانهم قد جعلوا العرض اكثر مجازية . سنتحدث عن هذا الامر بالتفصيل في الفصل المتعلق بالمونتاج ، ولكنني ارغب الان في لفت انتباهكم لحالة مهمة .

في السينما الصامتة، وبالذات بفضل استعمال وسائل سينمائية خاصة، كان المتفرج يشاهد الفيلم بطريقة مميزة، وكان يحتاج من اجل ذلك الى العادة المعروفة، الى التحمس للسينما. اننا على الاغلب لم نعد نعرف كيف نشاهد الفيلم على ذلك النحو. وكأن السينما الصامتة تضع امام المتفرج مجموعة متلاحقة من الاحجيات، والتي عليه أن يحزرها، ان يفك رموزها. واحيانا كان عليه أن يحزر محتوى المشهد، انطلاقا من مجموعة من العناصر المنفردة او التي تبدو متناثرة.

عندما تشاهدون مسرحية، فانه يوجد امامكم طوال الوقت منظر عام للعرض. وانتم بالطبع، احرار في التطلع الى هذا الممثل ام ذاك، في توجيه الانتباه الى مادة ما في المكان والعودة مجددا الى الممثل، ولكن وعيكم يتصحح طوال الوقت، يتوجه بواسطة المنظر العام للمشهد، الذي ترونه وتشعرون به بوضوح.

لم تكن الامور على هذا النحو في السينما الصامتة في المرحلة الاخيرة. فقد كانت تدمج في الفيلم مجموعة لقطات قريبة او نصف قريبة. ولهذا فان المتفرج كان ينشيء طبيعة الحدث بنفسه، انه كما يقال، كان يصحح الحدث انطلاقا من التفاصيل المعروضة عليه.

انفتح الباب، والتفت الرجل الجالس في الغرفة بحدة، يد انسان ما ترفع المسدس، لقطة كبيرة: الرجل يغطي وجهه بيديه. لقطة كبيرة: الرصاصة تصيب الحائط.

انكم لاترون الخصمين معا ولا في اية واحدة من اللقطات التي ذكرتها، انكم لم ترو حتى اطلاق الرصاص، ولكنكم تحزرون: ان الشرير دخل، اطلق النار ولم يصب. ومن حيث الجوهر، فقد نشأ هذا المشهد في وعيكم فقط، وعلى الشاشة كانت هناك فقط تفاصيل المشهد. جزئياته. لم يطلق احدالرصاص، على احد. والشرير في مكان. والرجل الذي تعرَّض للرصاص. في مكان آخر. وبالمناسبة. هكذا كانوا يصورون احيانا.

لقد لعب التفصيل دورا كبيرا، فيما قدم تفسير الاحداث وفق التفاصيل للمتفرج متعة متميزة، لانه كان يشعر كما لو انه يشارك في السيرورة

الابداعية، يشارك في الخلق. انه اذ يحزر طوال الوقت، يقارن يصمم الحدث في وعيه، فهو يشعر بالمتعةالابداعية. لقد كان تلقي الفيلم فعالا.

واليكم امثلة عن تلك التفاصيل المخططة على اساس ان يستكملها المتفرج، مأخوذة عن فيلم «الباريسية» لشارلي شابلين (انه الفيلم الوحيد لشابلن، الذي يمارس فيه وظيفتي السيناريست(١٠) والمخرج فقط، وليس الممثل). لاقى هذا الفيلم نجاحا هائلا في اوروبا، وبخاصة عندنا، في الاتحاد السوفياتي.

تشاجر شاب مع والده. يجلس الوالد على المقعد ويدخن الغليون. انه لا يتزعزع. يحكي الشاب شيئاً ما بغضب، وفجأة ينقلب وجهه. ونحن نرى لقطة كبيرة: الدخان يخرج من الغليون الملقى على الارض. اللقطة التالية يد مدلاة بلا حياة. ان هاتين اللقطتين تعنيان بالنسبة للمتفرج: مات الاب فجأة نتيجة السكتةالقلبية. وعندما يحزر المتفرج استنادا على هذين التفصيلين، طبيعة ما حدث، تعم القاعة تنهدات قلقة.

مثل آخر: الفتاة، بطلة الفيلم، تحيا مع والدها. يجب اخبار المتفرج ان لا والدة لها، وان والدها ارمل. اننا حاليا سنذكر ذلك ببساطة من خلال الحوار، ولكنه في تلك الاوقات كان يجب ايجاد ذلك الرمز، التفصيل، الذي بمساعدته سيحزر المتفرج لوحده حول الوفاة. لقد فعل شابلن ذلك كما يلي: تهرع الفتاة عبر النافذة الى موعد. يغلق الاب النافذة ببرود، حتى لاتتمكن الفتاة من العودة، يقترب من السلم ويتوقف عند صورة على الحائط محاطة باطار اسود. الصورة تعرض في لقطة كبيرة. اننا نرى امرأة شابة. ان كون الصورة محاطة باطار اسود، وكون الاب يقف امامها، يفرض على المتفرج ان يحزر: من الواضح ان هذه هي زوجته، ومن الواضح انها ماتت.

مثال ثالث: تهرب البطلة من البيت، وعليها ان تلتقي في المحطةرجلا شابا. لقد قرر الاثنان الرحيل الى باريس. ولكن الرجل الشاب لم يأت، لان والده توفي فجأة. اننا نرى لقطة كبيرة للفتاة الواقفةعلى رصيف المحطة. انها تنظر بحزن باتجاه الفضاء. ثم تبدأ الانوار والظلال القادمة من اتجاه واحد

(١٠) السناريست = مؤلف السيناريو. ان النص الادبي الذي يقوم الفيلم على اساسه.

بالانطباع للحظات على وجهها. ونحن نفهم: اقترب القطار، وهذه انعكاسات نوافذ العربات تتواتر على وجهها. وتتوقف الاضواء والظلال المنعكسة على وجه الفتاة. انها تخطو خطوة الى الامام. ونحن نفهم: لقد قررت ان ترحل لوحدها. تعتيم، ومن ثم اللقطة التالية: الفتاة بعد عام في باريس. ان كل هذه التفاصيل السينمائية، اجزاء الحدث المركب، والتي تطلبت من المتفرج تفسيرها، وتطلبت الفعالية الابداعية بالنسبة لاستقبال الفيلم، هي التي شكلت اهم ما في السينما الصامتة من روعة.

لقد رافقت عمل المخرج في السينما الصامتة صعوبات كبيرة، وبالذات في مجال الاختراع التوضيحي.. حاولوا ان توصلوا لمحدثكم محتوى حدث ما، دون اللجؤ الى الكلمات، وستفهمون كم كان صعبا الوصول الى التأثير الفني في الفيلم الصامت.

ومع ذلك، فان السينما الصامتة حتى نهاية العشرينات وضمن مجالها المحدد الصامت والابيض والاسود قد وصلت الى ذرى عليا من الكمال. وليس عبثاً أنها صارت تسمى في كلِّ العالم بالصامت العظيم. وحقيقة أن السينما الآن لا تلقب «بالناطق العظيم» او «بالملون العظيم»، او «بعريض الشاشة العظيم»، او «بذي الشاشة الستيريوفنية العظيم»، لتدل على أنه كانت عند السينما الصامتة انجازات، ساهمت في وضعها في مكان متميز تماما بين كل الفنون الأخرى.

ان القيود قد تكون احيانا مفيدة جداً بالنسبة للفنان. فبالذات، حيث تنشأ القيود وحيث تبرز الصعوبات، غالبا ما توجد حلول ابداعية حقيقية. لاحظوا، ان رسوم الغرافيك قد تكون احيانا معبرة اكثر من اللوحات الزيتية، وهي احيانا تطرح حلولا اكثر حدة واثارة، على الرغم من انها محرومة من اللون ومحدودة الاحجام. لقد حدث الشيء ذاته مع السينما الصامتة. ان غياب الكلمة قد فرض على السينمائيين التفنن في الاختراع، وايجاد التعبير التشكيلي الدقيق لاي فعل.

لقد فقدنا حاليا هذا التفنن. ان الكلمة تسهل العمل، ولكنها احيانا تحرمنا من قدرة التعبير السابقة.

الآن ، عندما تكون ثمة حاجة لتبيان بخل شخص ما ، فان هذا يعمل بسهولة . تقول الجارة : « اي بخيل هو ايفان ايفانونتيش ، لم ار انسانا ابخل منه » . او يعلن بسرعة وببساطة ان هذاالانسان بخيل ، فقد تم الاعلان عن ذلك جهارة ، بينما في الاوقات الغابرة كان يجب البرهنة امام المتفرج ، على ان الانسان المعني بخيل ، البرهنة بواسطة الفعل التشكيلي المركب[11] ، وهذا ليس امرا سهلا كما يبدو . فان ذلك يحتاج الى ايجاد ذلك التصرف ، ذلك التفصيل ، مواد الوضع تلك ، كي يخرج المتفرج باستنتاج ، باستنتاج لا يشك فيه : ان هذا الانسان بخيل ، انه ليس فقيرا ، بل هو بالذات بخيل .

لقد وصل السينمائيون احيانا ، في بحثهم عن مثل هذه المواصفات الدقيقة ، الى حالة من التفنن ، تتشابه مع السحر .

فمثلا ، اخرج الالماني مورناوفيلما في العشرينات ، وعرض عندنا تحت عنوان « الانسان وثياب الخدم » لم يكن يوجد في هذا الفيلم الضخم ولا اي عنوان واحد ، وكمالو انه لم تلفظ فيه كلمة واحدة . فحتى في ايام السينما الصامتة كانت توجد بعض الحوارات ، التي تقدم الى المتفرج بمساعدة العناوين المكتوبة . صحيح ، ان العناوين لم تكن كثيرة ، فعادة كان يكتب حوالي خمسين أو ستين عنوانا لكل فيلم . وهذا يعني أن قصة كبيرة بكاملها كانت تملك الحق باستعمال الحد الاعلى من هذه الحوارات . ولكن (مورناو) قرر أن يتجاهل الحوارات كليا ، ان يتجاهل العناوين كليا . هذا في حين أن محتوى فيلمه كان معقدا كفاية .

حاجب عجوز يعمل في فندق كبير (ادى هذا الدور الممثل اميل ياننغس) . إنه انسان محترم . إنه يرتدي ثياب خدم فاخرة : إنه يودع الزوار حتى السيارة ، ويلاحقهم بالانحناءات . إنه يحظى باحترام الجيران . توجد عنده زوجة وابنة ناضجة . تتزوج الابنة . إن كون الأب يعمل في مثل هذا الفندق

(١١) الفعل التشكيلي المركب = المقصود التعبير عن الفعل بواسطة لقطات تمتلىء بعناصر بصرية (تمثيل ، حركة الممثل ، حركة الكاميرا ، تفاصيل الديكور او المكان والخ) متنوعة . ولكنها بمجموعها تقود الى هدف واحد .

الفخم . وفي هذا المنصب المحترم . هو بمثابة احدى الحجج الجوهرية لصالح الزواج بالنسبة للخطيب .

ولكن مصيبة تحصل : لقد اصبح الحاجب . على ما يبدو . هرما . ولم تعد اقدامه تساعده على العمل . واذ يلاحظ صاحب الفندق ضعف العجوز هذا ، فإنه ينقله للعمل في المغسلة . إنه هنا لا يحتاج الى البزة الفاخرة ، كما أن عمله . بالطبع لن يحظى باحترام الجيران .

يخفي العجوز مصيبته عن العائلة . انه كالسابق . يذهب الى عمله في الفندق ، ويرتدي كما في السابق منذ الصباح بزته الرائعة . ولكنه قبل ان يصل الى الفندق . يسلم بزته الى غرفة حفظ الملابس ويذهب الى العمل مرتديا السترة المتواضعة الخاصة بمستخدم المغسلة . وفي المساء . في السر عن العائلة ، يرتدي مجددا بزته ويلعب دور الانسان المحترم . إن كل ذلك من أجل الابنة ، من أجل أن يتم زواجها .

تتزايد المأساة الروحيه العميقة عندالعجوز ، وتنكشف قساوة الشروط الشكلية البرجوازية في الفيلم على نحو مأساوي : ينكشف الخداع ، ويبدو انه لم يبق اي مخرج . وهنا يظهر لاول مرة في الفيلم عنوان . العنوان تقريبا كما يلي « كان يجب ان ينتهي الفيلم هنا . ولكن الجمهور يحب النهايات السعيدة ، اذن . هاكم نهاية سعيدة » .

وهكذا نرى النهاية الثانية للفيلم : يموت في المغسلة فجأة عجوز ما بين ذراعي ياننفس . انه مليونير اميركي ، اصيب بسكته . ويصدف وجود وصية في جيبه : انه يوصي بكل املاكه لذلك الانسان ، الذي سوف يموت بين ذراعيه . يصبح ياننفس غنيا ، وكل شيء على ما يرام .

تصوروا الان مأساة هذا الانسان ، وكل تعقيد اشروط حياته العائلية ، كل علاقاته في العمل ، كل التقلبات « التي ترافق قصة هذا الحاجب العجوز المأساوية ، وتصوروا ان كل هذا قد عرض بدون كلمة واحدة . ان هذا العرض قد تطلب من المخرج ، ومن الممثلين ومن المصور قدرة كبيرة على الاختراع ، واستفادة واسعة من التشكيل السينمائي ، تطلب تعبيرية لقطات منفردة ، تفاصيل ، حركات ، رؤية دقيقة للحدث ، لاوضاع المواد الخ . ان هذا

كله هو وسائل محض سينمائية.

لهذا فاننا نعتبر ان اساس السينما، وحتى المعاصرة، الناطقة، هو السينما الصامتة نفسها. واذا ما تأملتم في ماهية الخصوصية السينمائية، لاي مشهد سينمائي بالمقارنة، مثلا مع مشهد مشابه في المسرح، فان هذه الخصوصية كليا او تقريبا كليا، موجودة في مجال الحل التشكيلي للمشهد، وبالذات الجانب البصري منه.

سؤال: من هم برأيك افضل مخرجي السينما الصامتة؟

- برأيي ان افضل المخرجين، هم الذين دفعوا فن السينما الصامتة الى الامام. في اميركا هناك المخرج دافيد يورك غريفت. وانني، اضافة اليه، اكن اعجابا خاصا لشارلي شابلن. وفي فرنسا هناك مجموعة الافانغارد[١٢] (الطليعة) التي برزت في العشرينات وبخاصة رينيه كلير. عندنا - هناك ايزنشتاين، بودوفكين، دوفجنكو، كوزنتسيف وتداوبرغ. وهناك اسفيرشوب ودزيغا فيرتوف - في مجال السينما الوثائقية.

سؤال: ما هي ميزة غريفت؟

- يطلق على غريفت لقب أبي السينما الاميركية. ان افضل افلامه تعود لأزمنة الحرب الاستعمارية الاولى والسنوات التالية. عندما شاهدت فيلمي غريفت «تلال الحياة» و «زهرة الليلك المحطمة» ادركت لاول مرة ان السينما يمكن أن تصبح فناً حقيقياً، فناً صادقاً، حياتياً ودقيقاً. مرهفاً نفسيا

سؤال: فيما تكمن خصوصية هذه الافلام؟

- انها قبل كل شيء تكمن، في انها لاتشبه بشيء الصناعة السينمائية

(١٢) الافانغارد = (الطليعة) اتجاه تقدمي في السينما الفرنسية ظهر مع اقتراب الحرب العالمية الاولى من نهايتها. حاول سينمائيو الافانغارد تخليص السينما من سيطرة التجار. دعى اصحاب هذا الاتجاه الى التجديد في الشكل والمضمون والى استخدام العناصر الفيلمية البصرية على نحو خلاق. اثر هذا الاتجاه على السينما الفرنسية في العشرينات وبخاصة على رينيه كلير ورينوار. تأثر هذا الاتجاه بالمدارس الفنية التي ظهرت وقتها من نوع السوريالية والدادائية. اهم منظري الافانغارد المخرج والناقد ديولاك.

العادية لتلك الأزمنة. انها مشبعة بالانسانية، مليئة بالنظافة. انها افلام حقيقية وإجادة، وهي ربما قد تكون عاطفية الى حد ما بالنسبة لرؤيتنا الحالية. ولكن، توجد فيها صفات مميزة، نماذج منحوتة بمساعدة وسائل محض سينمائية وبدقة تامة. كان غريفت اول من استعمل على نحو مبدأي السلاح الاساسي للسينما الصامتة ـ المونتاج واللقطة الكبيرة. كان المونتاج قبل غريفت عبارة عن لصق بسيط. كانوا ينصبون الكاميرا ويديرون المشهد. عندما ينتهي المشهد ينتقلون الى التالى. يلصقون المشهدين معا ـ وهذا كل شيء. لم يكن المونتاج موجوداً كفن. غريفت هو اول من اكتشف امكانات المونتاج.

ولم يكن عمل غريفت مع الممثلين اقل روعة. فهو بالذات من مجَّد افضل الممثلين الامريكين مثل ليليان غيش وريتشارد بارتيس. حاول غريفت ان يتوصل مع الممثلين الى العمل التعبيري المتحفظ بدقة والحاد في ذلك الوقت، وحاول ان يتوصل الى الرسم النفسي المرهف والدقيق للحدث الصامت. ان انجازات غريفت في مجال الدراما النفسية ضخمة. وعلى الاغلب، يجب ان ننسب هذا النوع اليه.

وعموما فان السينما الاميركية في بداية العشرينات من قرننا احتلت المرتبة الاولى. حتى انه وجد منظرون، حاولوا تفسير ذلك، بقولهم ان اسلوب الحياة الاميركي هو مناسب بشكل خاص لتطور السينما، وان السينما هي فن مديني تقليدي، يرتبط بوتائر الحركة الهادرة. وبالطبع، فقد تبين ان هذا غيرصحيح.

سؤال: مَنْ تعلم من الآخر: غريفت من ايزنشتاين أم العكس؟

ـ لقد دخل ايزنشتاين حلبة السينما بعد غريفت بزمن طويل. لقد ظهر فيلمه الاول «الاضراب» في عام ١٩٢٥، بينما «المدرعة بوتيومكين» في عام ١٩٢٦. ان هذا لايعني اطلاقا ان ايزنشتاين قد تعلم من غريفت. لا يمكن ان نجد في كل تاريخ السينما شخصية مساوية في اهميتها لايزنشتاين. لقد كان العملاق الحقيقي لفن السينما. لقد عرض كل جوانب السينما للتغيير

الجازم .انه قبل كل شيء ، قلب على نحو جازم كل التصورات حول محتوى الفيلم السينمائي . لقد اصبح الشعب والجماهير الشخصية الرئيسية في افلام ايزنشتاين . كانت ثورة اكتوبر ضرورية لكي يظهر ايزنشتاين . ان فيلم ايزنشتاين « المدرعة بوتيووكين قد دوّى مثل ضربات الرعد . لقد حصل تمرد على السفينة الهولندية « المقاطعات السبع » بعد مشاهدة هذا الفيلم .

ومع ذلك فان قوة ايزنشتاين ليست فقط في المحتوى الثوريالجديد ،في انه قد ابرز الانسان الجديد على الشاشة ـ انسان الثورة ، ولكن في انه قد أوجد من اجل المحتوى الجديد شكلا ثوريا جديدا كليا ، او حطم وقلب كل التصورات المعهودة حول السينما .

اذا كان غريفت قد بدأ الخطوة الاولى بالنسبة للاستعمال المبدأي للمونتاج كسلاح تعبيري ، فان ايزنشتاين قد جعل من فن المونتاج لغة سينمائية جديدة ، وكشف امكانات استعمال المونتاج تلك ، التي لم يعتقد بوجودها احد قبله . سنتحدث عن ذلك على نحو خاص ، عندما سنصل الى فصل المونتاج .

لقد حقق ايزنشتاين ثورة مشابهة بالنسبة لمسائل تكوين اللقطة ، الميزانسين السينمائي ، تركيب المشهد ، وظيفة اللقطة الكبيرة ، واستعمال كل الجوانب التعبيرية في العرض السينمائي .

ان اعمال ايزنشاين مارست تأثيرا هائلا على السينما في كل العالم وهي حتى يومنا هذا (مثلها مثل اعمال المخرج العظيم الاخر ـ بودوفكين) لاتزال مادة للدراسة سواء عندنا او في العالم كله .

سؤال : لماذا لم تذكر المخرج كوليشوف؟

ـ انني سأصحح هذه الغلطة بكل سرور . ان كوليشوف وحتى قبل ايزنشتاين ، قد فعل الكثير من اجور تطور السينما السوفياتية . ان افلامه الاولى معبرة جدا ومتميزة . كان كوليشوف معلما لبودوفكين . ان نشاط كوليشوف قد ادى الى ظهور شخصية ايزنشتاين العملاقة ، والى تطوير موهبة بودفكين الرائعة والعديد من المخرجين الآخرين .

الحديث الثالث
ما الذي جلبه معه اكتشاف
الصوت في السينما

ان ظهور الصوت قد غير على نحو حاد كل طبيعة فننا. لقد حصلت السينما على سلاح جبار ـ الكلمة. واغتنى محتوى الافلام السينمائية كثيرا. وحصل الانسان عبر الشاشة على امكانية التفكير بعمق. إن كل عالم الصوت المتنوع قد توغل في المجال السينمائي الصامت. لقد كان ذلك ثورة حقيقية، لا تشبه ابدا اكتشاف اللون، الشاشة العريضة، التصوير المجسم (الستيريو).

وعلى الرغم من انه بدا فورا ان الامور صارت اسهل بالنسبة للمخرجين، وبدا فورا ان الصعوبة الاساسية قد الغيت ـ صعوبة ترجمة كل محتوى الحياة من خلال فعل صامت بدون صوت، فان السينما الناطقة في المراحل الاولى، وبعد ان امتلكت الكلمة، فقدت نتيجة لذلك الكثير من تعبيريتها السابقة.

فما ان ظهر الممثل المتكلم على الشاشة، حتى اخذ يتطلب بحزم مكانا وزمانا له. واتضح انه لايمكن التعامل مع الحوار بحرية، لايمكن تقطيعه الى اجزاء، لا يمكن توليفه، مثلما كانوا يقطعون إلى اجزاء ويولفون الفعل الصامت. لقد صار منطق تطور الكلام يملي طريقة تركيب المشهد. كان المخرج مضطرا للتراجع عن العديد من مواقعه امام الممثل.

ماذا يعني «التراجع» عن العديد من المواقع؟

تكمن القضية في ان السينما الصامتة قد استنبطت شخصية المخرج المتميزة كليا ـ الديكتاتور المطلق السلطات في الفيلم. ذلك انه عندما كان يركب الفعل الصامت من ادق الجزئيات، من لقطات قصيرة احادية الدلالة، فانه كان يتصرف بحرية بكل المادة الانسانية، اي الممثل. حتى ان العديد من المخرجين لم يصوروا الممثلين، بل كانوا يصورون ما يسمى بـ «النمط»، اي الناس ذوي الهيئة البارزة والمتميزة.

في المقطع المونتاجي القصير من عهد الافلام الصامتة، حيث كان على الانسان ان يمارس الافعال البسيطة ـ الركض، الخوف او التعجب، السرور

او التجاهل، كانت الشخصية الطبيعية غير المتكررة لانسان الشارع تبدو ضمن ظروف صعبة. فهو قبل كل شيء كان محروما من النطق. ومن ثم صار محروما من امكانية التطوير الطبيعي والتدريجي لفعله داخل المشهد. اذ كان يتم تصويره ضمن اكثر المقاطع قصرا، والتي كان يصعب عليه فهم صلتها مع جيرانها. ولم يكن الممثل في ايام السينما الصامتة يطَّلع على السيناريو. فقد كانوا يشرحون له بشكل تقريبي محتوى الدور، ومن ثم كان الممثل ينفذ في كل لقطة منفردة ما يأمره به المخرج. كان المخرج يركب الفيلم كله لوحده.

لا زلت اذكر حتى الان، عندما كنت حاضرا في نهاية العشرينات اثناء حديث مساعد المخرج مع الممثلين، الذين تمت دعوتهم الى الاستوديو كي يختاروهم لبعض المشاهد.

دار المساعد حول الممثلين، وتفحصهم بعناية، ثم توقف مقابلِ احدهم وقال:

- ستعود غدا. سنقوم بتصويرك.
- ماهو الدور؟ سأل الممثل.
- دور عامل.
- ايجابي، سلبي؟
- ايجابي.
- كم عمره؟
- عمره مثل عمرك.
- وما الذي يجب عمله؟
- ستحضر غدا الى التصوير وستعرف.

انني لست متأكدا، وليبق الحديث سرا بيننا، من ان المساعد نفسه كان يعرف بدقة ما الذي سيفعله الممثل. ان المخرج، على الاغلب، قد قال له: استدع لي غدا خمسة عمال، بروليتاريين حقيقيين من ذوي الوجوه الجميلة، فليكن اثنان منهم من الشباب والثلاثة من سن اكبر. وغالبا ما كان الممثل في ايام السينما الصامتة يجد نفسه في وضع شبيه بوضع الدمية بين يدي محرك الدمى.

وعلى سبيل المثال، يعرف الجميع الطرفة التي تحكي عن كيف خدع صاحب شركة خاصة احد الممثلين - فقد وقعوا معه عقدا لاداء دور واحد، وصوروه في فيلمين مختلفين، وانه قد مثل شخصيتين مختلفتين.

ان تصوير الفيلم، عن طريق مقاطع قصيرة متشابهة الدلالة، هو ما قاد الى نشر نظرية «النمط». ويدل المثال التالي من ممارسة ايزنشتاين نفسه على المدى الواسع الانتشار الذي وصلت اليه نظرية «النمط».

في عام ١٩٢٧ صور ايزنشتاين فيلم «اوكتوبر». وقد خصص في الفيلم مكانا هاما لشخصية لينين. قرر ايزنشتاين انه لن يوافق باي شكل من الاشكال على تنفيذ مكياج للمثل، كي يصبح «شبيها» بلينين، وان هذا لن يكون صادقا من الحياة، سيكون مصطنعا، مسرحيا. لقد صمم على ان يجد رجلا شبيها بلينين.

كان مساعدو المخرج في السينما في ذلك الوقت كثيرون جدا. وهكذا ارسلوا المساعدين الى كل مدن الاتحاد السوفييتي، وسرعان ما وجدوا في مكان ما في الاورال، في احد المصانع، رجلا شبيها على نحو مدهش بلينين، الى درجة انه لم يكن بحاجة للمكياج.

علموه الحركات «اللينينية»: كان يمد يديه بحيوية الى الامام، يضع اصابعه خلف عروة السترة، يلقي برأسه الى الوراء، ويسير بخطى مندفعة مقلدا المظهر الخارجي للينين. ولانه كان يشبهه الى حد غير عادي فقد بدا أن النظرية «النمط» ستسود نهائيا. ولكن للأسف، فإن هذا الانسان الشبيه بلينين الى ذلك الحد، كان غير موهوب، وهذا ما بدا بوضوح على الشاشة. لقد كان يقلد حركات لينين بطريقة صحيحة، ومع ذلك فإن مشاهدته لم تبعث على الراحة.

اني اسوق هذا المثال فقط كي اشير الى المدى الذي وصلت اليه في تلك السنوات ثقة بعض المخرجين الطليعيين في ان الفيلم يصنع فقط بواسطة الوسائل الاخراجية، وان الممثل، من حيث الجوهر، لا يلعب الدور الحاسم.

غير ان مخرجي السينما الصامتة، وليبق الامر سرا بيننا، لم يتعاملوا على هذا النحو الجاف فقط مع الممثلين. كان المخرج سيدا كامل السلطات على جميع

نواحي الفيلم ، ومن ضمنها السيناريو . كان السيناريو الحرفي في تلك الايام عبارة عن تسجيل محض تخطيطي للقصة وليس اكثر ، اما ملء القصة هذه بمادة حياتية ملموسة ، او كما يقال ، تنمية اللحم فوق الهيكل العظمي . فهو امر متروك للمخرج . وحتى ان نص العناوين ، الحوار المخفي في الفيلم الصامت ، لم يكن يذكر في السيناريو .

لقد اعتبر حينها ان الفيلم يولد على طاولة المونتاج ، وان المونتاج بالذات ، اي توحيد اصغر الاجزاء ، هو سبب ولادة العمل الفني في السينما .وقد اعتبر انه يمكن عمل كل شيء بواسطة المونتاج .

ولهذا فانني اقول ان ظهور الصوت ، ظهور الانسان المتكلم على الشاشة قد اجبر المخرجين على تسليم العديد من مواقعهم ، اجبرهم على التراجع .

وحقا ، فعندما يتطور المشهد من خلال الحوار ، لا يمكن التعامل معه مثلما يتم التعامل مع المشهد الصامت ، لا يمكن تقطيعه الى اجزاء ، لا يمكن الاستغناء عن نصفه ، لا يمكن دمجه مع اجزاء من المشهد المجاور ، اذ انه يجب ان يكون مدركا ومتكاملا . هذا اضافة الى ان الممثل المتكلم ، اي الذي يفكر ويفعل من خلال الكلمة لا يمكن ان يعمل بدون وعي ، كمجرد عاكس . ان عليه ان يفهم محتوى كل المشهد ، عليه أنْ يعبر عنه بشكل كامل ـ أن يعبر ضمن مشهد واحد متكامل .

وكي لا يتبعثر الحوار ، كي تلتحم جمله مع بعضها البعض ، على الممثلين ان يتفاعلوا فيما بينهم ، او ان « يتعايشوا » ، حسب التعبير الشائع .

ان كل هذا قد وضع المخرجين امام مهام جديدة معقدة .

لقد حافظت الافلام في البدء ، اساسا ، على التركيب المونتاجي الصامت . كانت الافلام الناطقة الاولى شبيهة جدا بالصامتة ، وكانت معظم الفصول فيها تتم بدون النص ، وفقط من حين لاخر كان يظهر الممثلون المتكلمون . كان الممثلون في تلك الاوقات يظهرون في لقطات طويلة جدا . ذلك انه ثمة حاجة لوقت طويل من اجل توصيل اكثر الافكار بساطة للمتفرج . ففي حين ان متوسط طول اللقطة في الفيلم الصامت يقارب المترين او الثلاثة ، اي ما يعادل اربع او خمس ثوان ، بدأت تظهر في الافلام الناطقة لقطات للممثل المتكلم بطول عشرة الى اثني عشر مترا ، واحيانا اكثر .

كانت هذه اللقطات الطويلة توترنا في البداية ـ نحن المخرجين الذين اعتدنا على السينما الصامتة ـ وقد تصالحنا معها بصعوبة. ولكن المتفرجين استقبلوا الممثل المتكلم باندهاش، واعترفوا به فورا، واندفعوا لمشاهدة الافلام الناطقة، فيما اضطر المخرجون للتراجع. لقد اضطروا للعمل مع الممثلين، للتمرن معهم، لاعادة تكييف التركيب المونتاجي للفيلم. واصبحت اللقطات تدريجيا تطول تحت ضغط الحوار. وهكذا بدأت تظهر لقطات طولها من ثلاثين الى اربعين مترا. وازداد تطور كل انواع التصوير اثناء الحركة، والتي كان يمكن بواسطتها ملاحقة الممثل وتصوير الفيلم ضمن اجزاء طويلة.

يقع المخرج والممثل في السينما الناطقة الحالية في وضع صعب اثناء تصوير الاجزاء القصيرة. تخيلوا اننا نصور حوارا داخليا ما (مونولوج) متوترا. لقد صورنا بدايته، ولكن المخرج في هذه اللحظة يحتاج الى الانتقال الى لقطة كبيرة. هنا ينقطع المونولوج ويعيد المصور ترتيب الاضاءة، فيما يتوجه الممثل الى الكافيتريا ليشرب كأسا من الشاي ويأكل بعض الطعام، وقد يتبع ذلك بقدح من البيرة. ثم يعود الممثل الى مكان التصوير هادىء النفس، شبع، ودون ان يكون أمامه اي شريك في اللقطة الكبيرة، بل انه يرى فقط الكاميرا السينمائية وفريق التصوير الذي قد تراجع الى الخلف، وهنا عليه ان يلقي فجأة، وبدون ايما تحضير، ذلك المقطع المتوتر نفسه. ليس ذلك سهلا. فالممثل كي يصل الى الدرجة المطلوبة من الافهام، يحتاج لاستمرارية الفعل، وهي استمرارية يخرقها المنهج المونتاجي في التصوير. هذا هو السبب في ان المخرجين صاروا يخترعون كل الطرق الممكنه بهدف تطويل اللقطات، ولهذا السبب صاروا يضحون بالمنهج المونتاجي.

اذا ما قارنا افضل الافلام الصامتة في نهاية العشرينات، اي الوقت الذي بلغت فيه السينما الصامتة ذروة تطورها، مع العديد من الافلام الناطقة، فاننا سنرى بوضوح ان السينما، التي امتلكت مع ظهور الصوت امكانات تعبيرية وفكرية هائلة، قد حققت بالمقابل الكثير. إن الخسائر الاساسية لتكمن في اننا قد توقفنا عن الاعتماد على مشاركة المتفرج الابداعية، الواعية والفعالة.

فبدلا من تركيب فعل صامت يسمح للمتفرج بان يصل بنفسه الى الاستنتاجات الضرورية، ويصمم الحدث بنفسه (وهذا ما تحدثنا عنه سابقا)، فإننا نخبر المتفرج ببساطة عن كل الظروف اللازمة، نخبره عن طريق الحوار، وإذا لم يكفِ الحوار. فإننا نلجأ ايضا الى نص التعليق - صوت المؤلف أو صوت الممثل. الذي يذكر للمتفرج ببساطة مغزى ما يحدث أمامه.

ان صوت المؤلف يمكن أن يستعمل على نحو مثير ومبدأي جدا، ولكننا نستعمله الان بطريقة فظة: ما ان تكون هناك صعوبة في لصق الفيلم، او ان لا تلتحم المشاهد فيما بينها، حتى نلجأ الى التفسير. لقد شاهدت في الفترة الماضية مجموعة من الافلام التي تبدأ من ان صوتا ما يقول: في مدينتنا يحيا في احد الشوارع فلان من الناس. وفي الاماكن التالية التي لا تلتصق فيها اجزاء الفيلم كما يجب، يدخل التعليق الذي يفسر بهذا الحد او ذاك من البراءة، كل ما يجب تفسيره.

تختلف طبيعة استقبال الفيلم عند المتفرج المعاصر بشدة عن طبيعة استقبال متفرج الفيلم الصامت. ان المتفرج على الفيلم الناطق هو اكثر سلبية. اننا نعاني من مرحلة الاعجاب الزائد عن حده بالكلمة، ولقد توقفنا عن اقتصاد الكلمات، واصبحت شخصيات الممثلين عندنا ثرثارة، بل واحيانا يتم نقل الفيلم كله الى مجال الكلام المحكي. ليس هذا طريقا سينمائيا، بل هو طريق مسرحي. ذلك ان المسرح لا يمتلك هذا السلاح الجبار، تلك الطبيعة، اللقطة الكبيرة، امكانية المراقبة الدقيقة للانسان، والاف الوسائل البصرية التي تختص بها السينما. ان صعوبة عمل المؤلف الدرامي المسرحي لتكمن بالذات، في انه مجبر على ان يحول كل محتوى الحياة الى كلمات. هنا تكمن مجازية المسرح، وهنا تكمن مصيبته. ان حقيقة اننا صرنا نستعمل المنهج ذاته في السينما، تشير الى تراجعنا نحو ما يشبه المواقع نصف المسرحية.

نفذوا التجربة التالية: حاولوا ان تغلقوا عيونكم، انتم تجلسون في البيت امام التلفيزيون او في صالة سينما تشاهدون فيها اي فيلم حديث ناطق. افتحوا اعينكم فقط عندما تشعرون انطلاقا من محتوى الحوار او من صوت الموسيقى، ان الوضع قد تغير على الشاشة، وان الحديث قد انتقل الى مكان اخر. افتحوا الان اعينكم لبضعة ثوان، كي تلحظوا الديكور الجديد، ثم

اغمضوها مرة اخرى . وانني لعلى قناعة بانكم اذ تغلقون عيونكم على هذا الشكل ، ستفهمون العديد من الافلام المعاصرة بسهولة . هذا في حين ان الجزء المرئي من السينمايجب ان يكون ليس قويا مثل الجزء المسموع وحسب ، بل وعليه ان يكون اقوى بكثير . عليه ان لا يحتوى على افكار اقل او على محتوى اقل . ان السينما هي - وسيلة « للفرجة » وليست وسيلة « للاصغاء » . ان كلمة السينما (وهي في الاصل اختصار لكلمة سينمابوغراف) تعني عند ترجمتها الى اللغة الروسية « الحركة المعبرة » . وتسمى السينما في اللغة الانكليزية « الفيلم المتحرك » . وهكذا ، فان الحركة والفرجة هما في اساس تسمية فننا .

ان العين تتفنن اكثر من الاذن الى ما لا نهاية . ان العمى مصيبة قاسية تفوق الطرش مرات عديدة . ومهما كان عالم الاصوات متنوعا ، فان العالم المرئي متنوع الاف وملايين المرات اكثر . لا يوجد انطباع اكثر قوة من انطباع العين . ان كل عظمة السينما لتكمن بالذات في كونها مرئية ، وان كل تطور السينما منذ خطواتها الاولى ليسير في خط تقوية الجزء المرئي (اذا ما استثنينا اختراعا واحدا فقط - اكتشاف السينما الناطقة) .

انـــني لا اتحدث فقــط عن اكتشافــات من نوع الشاشة العريضـــة ، او السينيراما او الشاشة الدائرية ، او عن السينما الملونة او الستيريو ، انني اتحدث عن اكتشافات اقل تعرضا للملاحظة في مجال فن التصوير على الفيلم العادي الابيض والاسود ذي المقاس المعتاد . انكم اذا ما قارنتم اولى الافلام السينمائية المصورة منذ ستين عاما خلت ، مع الافلام المصورة منذ ثلاثين عاما ، ثم مع الافلام المصورة منذ عشرة او خمسة عشر عاما ، واخيرا ، مع الافلام المعاصرة ، فسترون ان فن تصوير الحياة في السينما يتقدم الى ما لانهاية ، وان فن المصور قد ازداد تعقيدا في تعامله مع تكوين اللقطة ، من الاضاءة ، وان المهام قد اصبحت اكثر دقة وزادت وضوحا مع تزايد تعقيدها ، كما ان طرق تصوير مشاهد الفيلم اصبحت اكثر تعبيرا .

ان فيلم « طيران البجع » ليس ملونا ولا هو من نوع الشاشة العريضة - انه فيــلم عــادي بــالابيــض والاسود . ولكن تمعنوا في عمــل المصور سيرغي

اورسوفسكي، انظروا كم من الموهبة وكم مـن الاختراع موجود في هذا الفيلم، انظرواكم هو مدهش تصوير بعض اللقطات. سأذكركم على الاقل بالمشهد الذي تركض فيه تاتيانا سـمويلوفا نحو مركز الالتحاق، آملة ان تجد خطيبها بين الجنود الذاهبين الى الجبهة. تذكروا تلك البانا راما بين الجموع - بين الوجوه المذهلة، واية حركة متناسقة مندفعة ومعبرة. ان هذه البانا راما كانت تبدو مستحيلة قبل عشرة او خمسة عشر عاما وغير معقولة. او تذكروا موت الكسي، تذكروا مشهد القصف. ان عمل المصور في هذه المشاهد يصل الى الكمال المطلق.

ان كل هذا هو القوة الاساسية والهائلة للسينما. ان الصوت والصورة في هذه المشاهد يتآلفان على نحو عضوي، مع ان الصورة هي التي تلعب الدور الحاسم.

ان الطبيعة البصرية للسينما لتكمن ليس فقط في قدرتنا على ان ندمج داخلها الطبيعة، المشاهد الحربية الضخمة، الحركات الجماهيرية الشعبية، البحر، الجبال، القصور الرائعة او الشوارع الكئيبة الضيقة المكتظة بالمنازل. لاتتضح الطبيعة البصرية للسينما فقط من خلال المشاهد المؤثرة والحاشدة، انها تبرز من خلال اكثر المشاهد حميمية، من خلال المشاهد التي تجري داخل غرف صغيرة.

فلنأخذ اي مشهد: يتحدث انسانان فيما هما يجلسان في غرفة. فلنفترض ان هذا المشهد من «انّا كارينينا[١٣]» انه مشهد الحديث بين كيتا وليفيل حول حبهما وهما يجلسان وراء الطاولة. ان كيتا وليفين في هذا المشهد لايقولان شيئاً تقريبا، انهما يتحدثان بواسطة الاحرف التي يكتبانها على غطاء الطاولة الاخضر. هل يمكن لكم تصور مثل هذا المشهد ممثلا على المسرح؟ كلا، بالطبع. فمن أجل ذلك، تجب قراءة الأحرف بصوت عال، وإذا ما قرأت الاحرف بصوت عال، فأي مغزى هناك وراء كتابتها بالطبشور على الطاولة؟ هنا يكمن جوهر المسألة، اذ ان الحديث عن الحب يتم بشكل مخفي، وان ليفين الخجول

(١٣) انّا كارينينا = رواية ليف تولستوي الشهيرة.

يلجأ الى الطبشور والى الاحرف المنفصلة لكي يتغلب على ارتباكه وعلى خجله.

يمكن ايجاد حلول مختلفة لهذا المشهد في السينما. يمكن ايجاد عشرات الحلول التعبيرية لهذا المشهد، بدون خرق فكرة المؤلف الاولية.

يمكن الاعتراض علي. لكوني قد تناولت مشهدا لايتكلم الممثلون فيه، ولا يعبرون عن الفعل لابالكلمة ولا بالحركة. فلنأخذ، على العكس من ذلك، مشهدا مبنيا كليا على الحوار، فلنقل، مثلا، مشهد كارينينا مع المحامي. وبالطبع، يمكن اخراج هذا المشهد في المسرح. وهو في الحقيقة موجود ضمن الاقتباس المسرحي ل «انّا كارينينا». اين سيكمن الفرق بين الحلين المسرحي والسينمائي لهذا المشهد؟ سيكمن الفرق في كيف وضمن اي نظام للقطات ستقومون بتصويره. فهل سنرى الشريكين معا طوال الوقت، ام ان الكاميرا ستلتقط احدهما احيانا والاخر في احيان اخرى؟ هل سيمكن ادخال بعض التفاصيل، مثلا، اصابع كارينينا النحيلة الطويلة، واصابع المحامي القصيرة والمشعرة؟

انكم في المسرح ترون هذا المشهد طوال الوقت كما لو من خلال لقطة واحدة، من خلال اطار واحد. فاذا ما صورتم هذا المشهد في السينما بتلك الطريقة، فان هذا سيبدو مملا على نحو غير محتمل، مسطحا، بل وحتى بلا معنى. وبالطبع، فستضطرون في السينما بالدرجة الاولى لا لتغيير النص، بل بالذات لتغيير الجانب البصري. يستحيل في السينما الاحتفاظ الى ما لا نهاية بشخصين يتحادثان داخل اللقطة، فذلك سيكون سيئا على نحو غير محتمل. يجب توجيه كل طاقة الاختراع عند المخرج نحو كيفية جعل هذا المشهد مدركا بوسيلة بصرية، والتأكيد على معنى ما يحدث، سواء من خلال ابراز التفاصيل او اللقطات الكبيرة للوجوه، او بعض الحركات التعبيرية المنفردة.

اذن، يبرز الطابع البصري للسينما حتى في تلك المشاهد، التي لا يوجد فيها امامكم سوى غرفة بسيطة، طاولة للكتابة وشخصان.

لذلك تكلمنا في الحديث السابق عن ان السينما الصامتة، اي النمو التشكيلي للحدث، هي بمثابة اساس الفن السينمائي. ان السينما تعتمد على

الصورة ، بغض النظر عن تعبيرية وغنى وتنوع الجانب الصوتي .

سؤال : ثمة انطباع عندي بأنك تقف الى جانب السينما الصامتة . هل فهمتك على نحو صحيح ؟

ـ كلا ، لقد فهمتني على نحو خاطيء . انني مع الحركة ، مع النمو . لقد كتب شوكوفسكي كتابا رائعا عن الاطفال « من عامين الى خمسة » . إن أي أم لتعرف كم هم الاطفال رائعون في تلك المرحلة . ولكن ، اي ام ستوافق على ان يبقى ابنها في سن الخامسة ، وان تتركه صغيرا ؟ ان الطفل ينمو ، وتبرز تعقيدات جديدة قد تفسد طباعه احيانا ، انه يزداد تعقيدا ، واحيانا فظاظة ، ولكن عموما ـ يصبح اكثر ذكاء ونضجا . يحدث الشيء ذاته مع السينما . ان اكتشاف الصوت قد دفعها الى الامام . لقد صارت السينما من ناحية ما اكثر فظاظة ، ولكنها بالمقابل صارت اغنى من حيث المحتوى واذكى . ان دقة التفنن في عمل المخرجين « الصامتين » قد اختفت ، ولكن بالمقابل ، ظهرت قوة جديدة جبارة ـ الكلمة .

اني اقف الى جانب عدم التوقف عن النمو . يجب ان نتحرك قدما الى الامام .

سؤال : لقد قلتم ان الخاصية الاساسية للسينما الصامتة كانت طبيعتها المونتاجية . الا يوجد مونتاج في السينما الناطقة ؟ .

ـ بالطبع ، ان المونتاج موجود في السينما الناطقة ، غير انه قد تغير . ان احدى العلامات المميزة لتغيره ـ كوننا نسعى الان للتوليف (المونتاج) ، بحيث يكون ذلك واضحا باقل قدر ممكن . وحتى في هذه الحالة ، التي يتركب فيها المشهد من مجموعة لقطات ، فاننا الان ، اذ نطور حدثا موحدا مسموعا ، فاننا نسعى لجعل النقلات من لقطة الى لقطة على اكبر قدر من « النعومة » ، بحيث تكون غير ملحوظة وسلسة . بينما في السينما الصامتة ، وعلى العكس من ذلك ، كان يتم خلق ايقاع الفيلم بالذات بمساعدة المونتاج ، ولهذا كانت النقلات من لقطة الى اخرى تتم بعنف مؤكد عليه ، بحدة وبتباين صارخ .

سؤال : من هم الذين تعتبرهم الاكثر عظمة من بين مخرجي المرحلة الناطقة؟

ـ ان بروز العظماء في الفن امر نادر جدا ، ويمر احيانا نصف قرن ، قبل ان يبرز في الادب او في الرسم انسان عظيم حقا . عبقري حقا . ان الادب الروسي في القرن التاسع عشر ، وحسب قناعتي العميقة ، هو الاول في عالم الادب فلم يوجد اي شعب في العالم يمتلك مثل هذا التراث الرائع كالذي نمتلكه نحن ، ومع ذلك ، فانني شخصيا اعتبر فقط ثلاثة من كتاب القرن التاسع عشر عباقرة حقا – بوشكين ، غوغول ، تولستوى . وبالمناسبة ، فان هذا هو رأي خاص بي . لهذا ، فانني اتعامل مع كلمة « عظيم » بحذر شديد .

يوجد لدينا الكثير من المخرجين الجيدين ، الحرفيين المتمكنين . انني مثلا ، احب سيرغي غيرا سيموف كثيرا ، على الرغم من ان طريقتي الخاصة في العمل مختلفة جدا . إنني اقدر غيراسيموف لأنه انسان مبدأي ، ولأنه توصل الى اسلوبه الخاص ، استنبط طريقته الذاتية ، الخاصة والمميزة .

انني ايضا احب العديد من المخرجين المعاصرين لي : مثلا ، احب الاخوين فاسيليف ، كالاتوزوف ، كوزنتسيف ، رايزمان ، وكثيرين اخرين . انني احب كثيراً المخرجين الايطاليين : إنني اعتبر افلاما من نوع « سارقوا الدراجات » » لفيتوريو دي سيكا ، و « سائق القطار » لبترو جيرمي ، و« روما الساعة ١١ » لدى سانتيس ، افلاما رائعة . ومع ذلك ، لا يمكن لي أن اطلق على أي من المخرجين الايطاليين على حدة صفة العظيم ، على الرغم من ان كل اتجاه الواقعية الايطالية الجديدة ، حسب وجهة نظري ، هو تقدمي ورائع . من بين المخرجين الاحياء حاليا ، اثمن عاليا المخرج الفرنسي رينيه كلير ،والاميركيين بيلي وايلدروجون فورد . ان كل هؤلاء هم مخرجون ممتازون ،ولكن من بين الاحياء حاليا هناك واحد فقط اعتبره عبقريا ، انه شارلي شابلين – على الرغم من ان فيلمه « ملك في نيويورك » غير ناجح . ولكن فليكن هذا الفيلم سيئاً جدا ، – فان الانسان الذي صنع « الصبي » ، « الازمنة الحديثة » ، « اضواء المدينة » ، « الديكتاتور العظيم » ، واخيرا ، الانسان الذي خلق شخصية شارلي ، – ان هذا الانسان يملك الحق في الواقع في اي فشل .

سؤال : أيهما أسهل - تصوير فيلم صامت أم ناطق؟

- ان تصوير فيلم ناطق جيد حقا هو امر صعب . مثلما هو الحال بالنسبة لتصوير فيلم صامت جيد حقا . ان تصوير فيلم ناطق متوسط اوسيء ليس اصعب من تصوير فيلم صامت متوسط .

سؤال : هل تعقد سينما الشاشة العريضة عمل المخرج ام تسهله؟

- اجيب على نفس الشاكلة : اذا ما وضعنا نصب اعيننا اهدافا سامية ، فإن الشاشة تسهل العمل حتى ، لأنها تخلق لنا تأثيرا اضافيا - ان الطبيعة تبدو اكثر جمالا ، واما المشاهد الجماعية ، فتمتلك قدرات اضافية بدون مجهود خاص من المخرج . كما ان تأثير الشاشة العريضة بحد ذاته يفعل فعله في المتفرج . واذا ما تم استعمال الشاشة العريضة على نحو مبدأي . اذا ما استخرجنا من كل لقطة تعبيرية الشاشة العريضة الدقيقة ، تكوين الشاشة العريضة الخاص ، واذا ما استعمل ذلك بكل قوة وعلى نحو مبدأي .فان ذلك . على مايبدو ، سيكون امرا صعبا جدا .

الحديث الرابع

ماهي اللقطة

يتكون الفيلم من لقطات. وبالمناسبة، فان كلمة «لقطة» ذات دلالات عديدة. اننا نطلق اسم لقطة على ذلك المقطع من شريط الفيلم المصور من لقطة واحدة او ضمن حركة كاميرا واحدة من لقطة الى لقطة. يمكن أن تكون اللقطة قصيرة أو طويلة.

اننا نطلق اسم لقطة ايضا على تكوين الصورة المحدد بمساعدة الكاميرا. يقول المخرج للمصور: «ضع هذه اللقطة» او «خذ هذه الشجرة ضمن اللقطة» ان هذا يعني، ان على المصور ان يضع الكاميرا بحيث تدخل الشجرة المعنية في تكوين الصورة.

واخيرا، ذلك الجزء من شريط الفيلم بطول اربعة مسننات ـ وحدة الشريط المتحرك ـ نسميه ايضا لقطة.

سنتحدث الآن عن اللقطة باعتبارها مقطعا من المشهد، والمصورة من نقطة واحدة (متحركة او غير متحركة).

فلنفترض انني اصور مشهدا على هذا النحو: تبدو الغرفة كلها، ثم يدخل رجل من عمق الباب. يقترب من الطاولة. يتناول كتابا بين يديه. ومن ثم تعرض لقطة كبيرة لغلاف الكتاب. مكتوب على الغلاف «ل. تولستوى»، «الحرب والسلم».

ان هذا المشهد ملصق من لقطتين. في البدء تم تصوير لقطة بعيدة للغرفة، وكانت الكاميرا منصوبة في اخرها ـ وكانت تبدو الجدران، الباب والطاولة. عندما وصل الانسان الى الطاولة وتناول الكتاب بين يديه، قال المخرج: «توقف». ثم قرَّب المصور الكاميرا من الطاولة نفسها. وضع المخرج اليد والكتاب، على نحو يسمح بقراءة العنوان مكبرا. وهكذا صورت اللقطة الثانية: لقطة كبيرة للكتاب.

يتكون المشهد في السينما من مجموعة لقطات مختلفة الاحجام. يمكن تصوير اللقطات بكاميرا متحركة او ثابتة. وهكذا، مثلا، كان يمكن تصوير المشهد ذاته لا بلقطتين، بل بلقطة واحدة متحركة. لهذا الغرض كان يجب وضع الكاميرا فوق عربة، بما يسمح برؤية الباب من خلال عدسة الكاميرا. على الكاميرا، عند دخول الانسان ،ان تبتعد عنه، كي يبقى طوال الوقت داخل اللقطة عند اقترابه من الطاولة. يجب على الكاميرا ان تلتفت عند اقترابه من الطاولة وان تصل الى حد قريب من الكتاب، يسمح بقراءة العنوان. لقد لخصنا في الحالة الاولى الفعل ضمن لقطتين ثابتتين، وفي الحالة الثانية ضمن لقطة واحدة «اثناء الحركة».

وكقاعدة، فان اللقطات «اثناء الحركة» يمكن ان تكون اطول بكثير من اللقطات الثابتة، لان الكاميرا يمكن ان تقترب من الممثل، ان تسير وراءه، ان تلتفت، ان تعبر الغرفة في كل الاتجاهات - وبكلمة واحدة، يمكن ان تتتبع الممثل.

ولكن، ومهما كان طول التصوير اثناء الحركة او التصوير البانا رامي، فانه مع ذلك يستحيل ليس فقط تصوير كل الفيلم، بل وحتى تصوير مشهد كبير في لقطة واحدة، مهما قامت الكاميرا بحركات متفننة فالفيلم سيتكون بالتأكيد، من مجموعة لقطات منفردة.

ان هذا التكوين «المقطعي الشبيه بالفيسفسائي للفيلم السينمائي، هو امر مبدأي جدا بالنسبة للسينما عموما. ذلك ان الحركة ذاتها على الشاشة، من حيث الجوهر، ليست متواصلة، بل انها تتكون من مجموعة من اصغر المراحل، والتي تحوي كل منها صورة ثابتة. يعرف هذا من امسك شريط الفيلم بين يديه. تظهر على الشاشة مجموعة من الصور الثابتة. ان عين الانسان مركبة بطريقة، بحيث ان العصب البصري يحتفظ بجزء من الثانية في ذاكرته بالصورة التي يراها امامه، ولهذا يبدو الامر وكأن صورا ثابتة منفردة تلتحم في صورة واحدة متحركة.

وهكذا، فان ما نستقبله باعتباره حركة متصلة، سلسة، هو على الاطلاق ليس متصلا او سلسا. ان اي حركة في السينما هي عبارة عن مجموعة قفزات.

ولكننا لا نستقبل هذه القفزات بفضل خاصية الذاكرة القادرة على تمديد الانطباع .

اننا نكتشف القانون ذاته ، الفاعل في اول وابسط نوع من حركة شريط الفيلم . نجده ايضا ضمن احجام اكبر عند توحيد لقطات منفردة ، اي من خلال المونتاج . ان الانطباع عن اللقطة التي ظهرت يبقى في وعينا . يحتجز فيه ، عندما ننتقل بواسطة المونتاج الى الصورة التالية .

تصوروا ، ان الانسان الذي اقترب من الطاولة . وتناول الكتاب بين يديه ، يلتفت فجأة بعد أن يسمع شيئاً . ويبتعد خطوة عن الطاولة ، إننا نرى بعد ذلك ، مثلا ، ان قطة قد تسلقت النافذة . لقد صورنا القطة التي تسلقت النافذة بلقطة منفصلة . ولكن الانطباع عن الانسان الذي ابتعد عن الطاولة يستمر في العمل داخل وعينا ، لحظة تسلق القط للنافذة ، وفي اللقطة التالية ، الثالثة من حيث العدد . يمكن لنا ان نبين الانسان مباشرة قرب النافذة . ان المتفرج لن يستقبل ذلك كقفزة . بل كنتيجة مباشرة لاقتراب الانسان : ذلك انه بدأ في اللقطة السابقة في الابتعاد عن الطاولة ، وها هو المتفرج يكمل في ذهنه هذه الحركة ، فيما هو يراقب القطة التي تسلقت النافذة .

ان اي متفرج سينمائي قد شاهد مشاهد الطعن بالحراب اثناء معارك الفرسان . يقسم الكثيرون انهم قد شاهدوا كيف اصابت الحربة رأس الانسان . وفي الحقيقة ، فان هذا الامر لم يحدث بالطبع . لن تجدوا من يرغب بتعريض رأسه لطعن الحربة ، كما ان الشرطة لم تسمح بهذا الطعن . يتم تصوير لقطة لخيال يلوح بالحربة . ومن ثم توضع لقطة دخيلة . مثلا ، حصان يقفز على عقبيه . وفي اللقطة التالية يقع « مقطوع الرأس » من على الحصان . الا ان المتفرج يتابع في ذهنه حركة الحربة . وهو يعتقد انه قد رأى بوضوح . كيف اصابت الحربة الرأس .

اننا سنتعرض لمؤثر استمرارية الحدث في ذهن المتفرج في الفصل المتعلق بالمونتاج . والى ذلك الحين فاننا نحتاج فقط الى الاقرار بهذه القاعدة . من اجل ان تبدو واضحة طبيعة صلة اللقطات فيما بينها . ان كل لقطة من الفيلم

هي - ظاهرة غير منعزلة، بل مجرد حلقة ضمن سلسلة ظواهر. ومثلها ان صورة منفردة من الشريط السينمائي طول أربعة مسننات. لا تمثل بحد ذاتها شيئاً، سوى كونها صورة ثابتة، في حين أن توحيدها مع الصور المجاورة يشكل حلقة ضمن سلسلة الاحداث المتنامية ويمكن أن تفهم وأن يشعر بها حتى النهاية فقط بالصلة مع كل اللقطات المجاورة.

على المخرج، إذ يركب اللقطة، ان يأخذ بعين الاعتبار المكان الذي ستحتله داخل الفيلم، داخل السلسلة التي تدخل هذه اللقطة ضمن تعدادها.

ان اللقطة - هي الجزء الاصغر في الفيلم. وعلى المخرج ان يعمل دائما على هذه الوحدة الاصغر.

تعلق مجموعة التصوير عادة على الحائط لوحة كبيرة، يكتب عليها ثلاثمائة او اربعمائة رقم. انها لقطات الفيلم القادم.

هاهو المخرج قد جاء الى مكان التصوير. لقد صورت اللقطة الاولى. ينشطب الرقم المطابق من على اللوحة. لقد بدا لي دائما ان هذه الجداول الجافة، المليئة بالارقام تعبر بدقة عن خاصية فننا. ان عدد الارقام المشطوبة على اللوحة يتزايد اثناء العمل في تصوير الفيلم. لقد شطب نصف عدد الارقام، ومع ذلك فان الفيلم لم ينته بعد. واذا ما تم تجميع كل ما صوِّر في لحظة واحدة، فان المتفرج لن يتمكن من فهم اي شيء، اذ ستكون امامه اجزاء، مقاطع، لاتندمج في فعل متكامل، في موضوع متكامل.

ولتسهيل التفاهم فيما بيننا لاحقا، دعونا قبل كل شيء نتفق على ما نعنيه تعبير «حجم» اللقطة. تستعمل السينما مختلف انواع الاحجام. يمكن تصوير صالة المتفرجين في «مسرح البلشوي» بكاملها ووضع الكاميرا فوق منصة المسرح وتوجيهها نحو الصالة لهذا الغرض، كما يمكن الاقتراب بواسطة الكاميرا من احد المتفرجين الى حد يمكن من رؤية وجهه فقط، او حتى اقرب يديه والخاتم حول إصبعه فقط. لاحقا، ولكي تفهموا بوضوح عن أي حجم يجري الحديث، فاننا سنلجأ الى الاصطلاحات التالية بهدف تحديد انواع اللقطات:

١ - لقطة بعيدة او لقطة عامة جدا. هذا يعني ان اللقطة تحتمل مكانا

واسعا جدا بكليته او منظرا طبيعيا ممتدا ، بحيث يبدو بعيدا جدا . وسيكون من الصعوبة بمكان تمييز جسم الانسان من هذه المسافة البعيدة او من خلال اللقطة العامة جدا . واذا كان ذلك المنظر . مثلا ، عبارة عن جموع بشرية ، وعلى سبيل المثال ، لحظة الهجوم على قصر الشتاء ، فان هذه الجموع ستندمج من خلال هذه اللقطة في كتلة عامة متحركة .

٢ ـ لقطة عامة . انه مكان مأخوذ بكامله ، ولكنه ليس كبيرا جدا ، او هي لقطة طبيعية لجزء من الشارع ، او لمقطع من الطبيعة يبدو من مسافة غير بعيدة . ان الفرق بين اللقطتين البعيدة والعامة ليس مبدئيا جدا كما ترون . عندما نكتب « لقطة عامة » او « لقطة بعيدة » ، فاننا ببساطة نرغب في ان نؤكد على حجم المنظر . هذا وان الانسان سيكون ايضا مرئيا في اللقطة العامة على نحو غير واضح . ان ما يسيطر هنا هو هندسة الابنية ، او الطبيعة ، او الشارع .

٣ ـ لقطة متوسطة . انه جزء من المكان ، جزء من الشارع زاوية من الطبيعة . واذا ما صورنا في المسرح فان هذه اللقطة ستشمل شرفتين او ثلاثاً ، او جزء ما من الصالة ، جزء من منصة المسرح . يبين الناس بشكل اوضح من خلال اللقطة المتوسطة . هنا لا تضغط الهندسة او الطبيعة على الانسان ، ويمكن رؤية الانسان بشكل اكثر وضوحا . فلنقل ، اذا كانت لوحة « المسيرة الصليبية » لريبين[١٤] هي ـ لقطة عامة جدا ، فان لوحته « ايفان الرهيب يقتل ابنه » ـ هي لقطة متوسطة .

٤ ـ ان اللقطة التالية من حيث الحجم ، هي ما نسميها باللقطة الجماعية . انها اللقطة التي يسيطر فيها الناس ، ويقل فيها الاحساس بالمكان او بمادة الطبيعة . يمكن ان نسمي لوحة ريبين « الثوار يكتبون رسالة للسلطان

(١٤) ريبين = من افضل الرسامين الروس في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . اما لوحة « المسيرة الصليبية » فهي لوحة نرى فيها منظرا طبيعيا وحشدا غفيرا من الاشخاص . في حين ان لوحة « ايفان الرهيب » تحتوي على صورة ايفان الجالس قرب جسد ابنه القتيل . واضافة يمكن رؤية بعض تفاصيل ارضية وجدار الغرفة .

التركي » لقطة جماعية.

لاتتطلب الاحجام التالية شروحات خاصة:

٥ ـ لقطة حتى الركبة.

٦ ـ لقطة حتى الخصر.

٧ ـ لقطة بورتريه (الرأس وجزء من الصدر).

٨ ـ لقطة كبيرة (الرأس وحده).

يمتلك الانسان في كل هذه الاحجام اهمية حاسمة، يخف الاحساس بالوضع والوسط. واما في اللقطة الكبيرة، فان الاحساس بالوسط يصبح معدوما الى حد ما.

واخيرا، اللقطة الكبيرة جدا:

٩ ـ التفصيل. قد يكون التفصيل جامدا، مثلا النظارات او علبة السجائر، التي تحتل كل الشاشة. وقد يكون التفصيل حيا ـ القبضة، العيون.

عندما نشتغل على كتابة السيناريو الاخراجي (التنفيذي)، فاننا بالتأكيد سنؤثر امام كل لقطة على حجمها، ولكن في الحقيقة، ليس وفق الجدول المذكور والمفصل. يميز في السيناريو عادة بين اللقطات البعيدة، العامة، المتوسطة، الكبيرة والتفصيل.

فلنتصور الان عمل المخرج، المصور وكل مجموعة التصوير اثناء تقرير اللقطة. فلنقل، انه يجري تصوير فيلم «انّا كارينينا»، مشهد الغذاء عند ستيبان اركاديفتش، حديث كيتا مع ليفين. ان جزءاً من المشهد قد صور مسبقا، ويجب على المخرج الان استكماله.

انه يدخل الى البلاتوه. ثمة طاولة وغطاء فوقها موضوعة ضمن الديكور الذي يمثل غرفة طعام الامير ابلونسكي. على الطاولة ـ صحون، نبيذ، مأكولات، مناديل مطوية. ثمة ضيوف جالسون.

قبل كل شيء، على ان لاتكون اللقطة السابقة قد صورت بعد (مثلا، لقطة الامير العجوز شيرباتسكي). فالمشهد لا يصور وفق نظام الاحداث، بل بطريقة حرة اختيارية، وعادة حسب احتياجات المصور. ذلك انه كي نصور لقطة، فلنقل، على النهاية اليمنى للمائدة، يجب تحويل كل الاضاءة الموجودة

داخل البلاتوه نحو هذا الاتجاه بالذات. فاذا ما صورنا بعد ذلك لقطة على الجانب الايسر من المائدة، فاننا سنرى كل معدات الاضاءة في عمق هذه اللقطة. وسيتوجب نقلها، اعادة ترتيبها وتحول كل الاضاءة نحو الاتجاه المعاكس. وهذا عمل مجهد.

وفي حالة التصوير اثناء الغذاء، ينتقل الحديث طوال الوقت من احدى نهايتي المائدة الى الاخرى. فاذا ما كان المخرج والمصور سيقومان في كل مرة باعادة ترتيب الاضاءة كلها، فان هذا سيشغل وقتا كبيرا وسيتطلب مجهودا ضخما. ولهذا، يصور المخرج في البداية كل اللقطات العامة - من بداية المشهد، من وسطه ومن نهايته. ومن ثم يصور كل اللقطات المتوسطة في الاتجاه، مثلا، من اليمين الى اليسار، ومن ثم اللقطات الكبيرة في الاتجاه نفسه. بعد ذلك ينقل كل الاضاءة من اجل التصوير في الاتجاه من اليسار الى اليمين. ومرة اخرى يتم تصوير جميع اللقطات الخاصة بهذا الاتجاه ومن ضمنها اللقطات الكبيرة.

غير انه توجد ايضا نقطة مقابلة، فالديكور السينمائي مكون من اربعة جدران. وفي النهاية يتم تصوير النقطة المقابلة بعد ان تكون الاتجاهات الثلاثة العامة قد صورت. هذا وان اجزاء الحدث في هذه النقاط المقابلة قد تنتمي ايضا الى بداية الحدث، الى وسطه، والى نهايته.

وهكذا، يكون المخرج قد صور في اليوم الاول اللقطات العامة والمتوسطة في الاتجاه الرئيسي. وها هو يتابع العمل في اليوم التالي منتقلا نحو الاتجاه الايمن. وقبل كل شيء، عليه ان يحدد موضوع اللقطة. فلننقل ان الموضوع في الحالة المعنية يمثل ليفين وكيتا الجالسة قربه. عادة يعرف المصور مسبقا، ان عليه البدء بتصوير هذه اللقطة، ولهذا فهو يضع الكاميرا في مكانها الصحيح. أما المخرج فعليه أن لا يتذكر فقط انه سيصور ليفين وكيتا، بل وان يحدد حجم اللقطة بالعلاقة مع اللقطات الاخرى، التي ستجيء قبلها او بعدها. فاذا ما كانت قد صورت قبل ذلك لقطة كبيرة كفاية لستيبان اركاديفتش، فانه من غير المحتمل ان يلجأ المخرج الى لقطة متوسطة كانتقال من الكاميرا الى كيتا وليفين. انه سيسعى لكي

تتجاوب احجام اللقطات المتجاورة مع بعضها البعض. وهكذا، فهو قبل كل شيء، سيحدد مع المصور من الذي سيضعه داخل اللقطة وفي اي اتجاه وضمن اي حجم.

يبدأ المصور، وبعد ان يحدد تكوين اللقطة وحجمها، بتنظيم اضاءة اللقطة. ويجب ان تتناسب هذه الاضاءة بشكل جيد مع الاضاءة التي استخدمت في اللقطة السابقة. كما يجب توزيع الضوء والظل فيها بطريقة لا تجعل اللقطتين المتجاورتين، اللتين ستلصقان فيما بعد. تبعثان على الاحساس بالتباين الحاد.

اذن، فقد حددنا معكم ثلاثة عناصر، على المخرج والمصور أخذها بعين الاعتبار عند تحديد اللقطة: الموضوع، الحجم، الاضاءة.

غير ان اللقطات لا تتوحد مع جاراتها فقط استنادا الى حساب الاضاءة، بل والى حساب التكوين. فاذا كانت الكؤوس تبدو على نحو مكبر في اللقطة السابقة، والزجاجات كذلك، من خلفها وجه ستيبان اركاد يفتش، كما ان جسم الخادم يتحرك بهدوء في الخلفية، فيما يغطي دخان غير كثيف جدران الغرفة، فانه يجب اضفاء طابع مشابه الى حد ما على اللقطات المجاورة ايضا. وفي الوقت نفسه يجب ايجاد الصفات التي تميز كل لقطة عن الاخرى. فعلى سبيل المثال، ليس حسنا ان توجد في اللقطة السابقة زجاجة بارزة في ا لزاوية اليمنى من المقدمة، وان توضع مرة اخرى في اللقطة التالية زجاجة في الزاوية اليمنى وبنفس البروز. يجب ان تكون طبيعة بناء اللقطات ضمن المشهد متشابهة، ان تتجاوب اللقطات فيما بينها، ولكن في الوقت نفسه، يثير التكرار الدقيق للتكوين الاحساس بالتعمد او انه قد يؤدي الى اثارة الاعصاب. يعني ذلك، ان العنصر الرابع الذي على المخرج اخذه بعين الاعتبار عند بناء اللقطة هو ـ عنصر التكوين.

لقد جرى في اللقطات السابقة حديث حار حول المائدة. فلنفترض انه يجري تصوير اجواء نهاية الغذاء، حيث الجميع قد شربوا كفاية وقد احمرت وجوههم وعلت اصواتهم. ان تصرفات كستا وليفين يجب ان تنسجم مع تصرفات الاخرين الجالسين حول المائدة، او على العكس، يجب ان تتناقض مع

هذه التصرفات، انسجاما مع فكرة المخرج. ولكن، على المخرج في كل الاحوال، ان يأخذ بعين الاعتبار الطابع العام لحالة المدعوين. هذا في حين ان نهاية الغذاء لم تصور بعد، بل سيجري تصويرها فقط عندما ستنتقل الكاميرا الى الاتجاه الاخر، اي غدا او بعد غد. وعلى المخرج في هذه الحالة، عندما يوجه الممثلين، ان يأخذ بعين الاعتبار ما الذي سيصوره، عليه ان يلائم تصرفات الممثلين في اللقطة المعنية مع لقطات تناول طعام الغذاء، والتي لم تصور بعد. اذن، هذا هو العنصر الخامس الذي على المخرج ان يأخذه بعين الاعتبار

يتحرك الخدم طوال الوقت خلف المائدة. لقد مروا ضمن لقطة، وثانية، وثالثة. يجب أيضاً أخذ الحركة أو حركة عمق اللقطة بعين الاعتبار. مثلا، اذا كان الخادم في اللقطة السابقة قد خرج مسرعاً من اللقطة، بعد أن سكب الخمر في احد الكؤوس، فإنه من الخطأ أن يدخل في اللقطة التالية متمهلا وأن يكرر الفعل ذاته. فالصحيح أن يكتفي بالعبور مسرعا في خلفية اللقطة. يجب أن تندمج تصرفات الخدم في عمق اللقطة خاصة في حالة الفيلم الملون. فلنقل ان غرفة الطعام عند ستيبان اركاديفتش معتمة، وان الجدران مغطاة بقشور البلوط. ان البقعة الوحيدة المضيئة هي المائدة والشرشف ذو البياض الثلجي وقطع الكريستال والاواني. اذن، فان اهم ما يجب التركيز عليه في اللقطة العامة هو التناسب بين الجدران البنية المعتمة والمائدة المضيئة. غير اننا كنا قد ابرزنا كيتا في لقطة بورترية او لقطة خصرية، فيما هي تجلس مرتدية ثوبا زهري اللون. ان هذه البقعة الزهرية اللون ستبدو واضحة بصعوبة في اللقطة العامة. ولكن اللقطة الكبيرة لكيتا والتي ستحتل الشاشة كلها سوف تمتلىء بكمية كبيرة من اللون الزهري الذي يطغي على بياض الشرشف. ان ذلك سيخل بالانسجام، وسيكون تأثيره مزعجا. ذلك ان الحل اللوني، كما هو الامر بالنسبة للحل الضوئي، وضمن حدود المشهد الواحد، يجب ان يخضع بصرامة للفكرة الموحدة. وسيضطر المخرج والمصور لتخفيف اضاءة ثوب كيتا، ولربما سيضطر لتغطيته بشيء ما، او لعدم تصويره من مسافة قريبة. اذن، هذا هو

عنصر اخر على المخرج ان يأخذه بعين الاعتبار عند ترتيب اللقطة.

يحدث احيانا ان يتم تصوير استمرارية المشهد بعد وقت طويل من الزمن الذي صورت فيه بدايته. تخيلوا انكم لا تصورون مشهدا يدور حول المائدة، بل تصورون مشهدا ما، فيه الكثير من التنقلات ـ فلنفترض ان الابطال، اذ هم يتحدثون او يتجادلون، ينتقلون من غرفة الى غرفة، من البيت الى الشارع وبالعكس. في هذه الحالة يجري تصوير الحديث الواحد والمسيرة الواحدة على امتداد عدة ايام. انكم في البداية ستصورون وسط المشهد في الشارع، ثم ستصورون نهايته في مدخل عمارة، وبعد ذلك، عندما تصبح الديكورات جاهزة، ستصورون البداية في احدى الغرف. واستمراريتها في غرفة ثانية. لم يتم تصوير المشهد بشكل متتابع، بل الوسط، ثم النهاية، ثم البداية هذا في حين ان المشهد سيتطور على الشاشة بشكل طبيعي: تحدث الاشخاص في البدء بهدوء، ثم بدأت اعصابهم تثور، ثم تشاجروا وخرجوا الى الشارع، كادوا يتضاربون، ثم عادوا وتصالحوا. لقد ساروا في البدء ببطء، ثم اسرعوا شيئاً فشيئاً، ثم زادوا من سرعتهم حتى كادوا يركضون، واخيرا، ساروا من جديد متمهلين. وهكذا، فانكم تبدأون من «كادوا يركضون»، ثم ستصورون المصالحة، ثم ستصورون منتصف المشاجرة، وبعد ذلك بدايتها. ان على المخرج في كل هذه المقاطع ان يحدد وتيرة الحركة، ايقاع وطبيعة اداء الممثلين، بحيث يمكن للمشهد ان يتطور لاحقا بشكل طبيعي، بغض النظر عن اي شيء.

هنا يمكن ان تبرز صعوبات مفاجئة، واحيانا بدائية جدا. ففي بعض الاحيان ينسى الممثل، واحيانا مساعد المخرج ايضا، ما تم ارتداءه في نهاية المشهد ـ . قبعة أم سدّارة، هل كانت هناك ربطة عنق أم لم تكن، ماذا كان يوجد على المائدة والخ. بدءا من اكثر الاشياء بساطة ـ ما تم ارتداءه وماذا كان على المائدة ـ وانتهاء بالاشياء الاكثر تعقيدا ـ الايقاع، الحركة، الحالة النفسية، درجة توتر الحدث ـ يجد المخرج نفسه امام عناصر مهمة متعددة عليه ان يأخذها بعين الاعتبار اثناء تنظيم اللقطة.

فكروا اذن، كم من الظروف المعقدة على المخرج ان يحتفظ بها في ذاكرته، او ببساطة، ان يتخيل بوضوح ما ستؤول اليه، ان يجد حلا مسبقا لها.

في اللحظة التي يتم فيها تصوير مقطع قصير من منتصف المشاجرة ، يلتفت انسان ، يتنهد ثم يرفع يديه . ان المخرج ، من حيث الجوهر ،قد وجد حلا لكل المشهد ، والذي لم يصوره بعد : لكي يلتفت الانسان بهذه الطريقة ، عليه قبل ذلك ان يتصرف على نحو محدد ، وليس اخر . كما يجب ان تكون هناك استمرارية محددة بعد هذه الالتفاتة ، سيتم تصويرها بعد شهر ربما .

اضافة الى ذلك ، ان كل لقطة تعكس جزءاً من العالم او تعبِّر عنه . ان المخرج ، اذ يركب لقطته ويضع الناس والمواد داخلها ، يبدو كمن يعيد احياء جزء من الحياة على الشاشة . ان تعبئة اللقطة لتمتلك اهمية كبرى . ولا يمكن اطلاقا اعتبار الاوعية والاثاث والجدران غير مهمة . ها انني اعرض عليكم غرفة ، والانطباع الذي ستثيره فيكم هذه الغرفة يعتمد على ماذا اصور ، كيف اصور ، ماهي اللقطات الكبيرة التي استخدمها ، وما هي الاشياء التي اضعها في عمق اللقطة . يمكن تصوير الغرفة ذاتها ، بحيث انكم ستشعرون بالاعجاب بصاحبها ، او بحيث تشعرون بالنفور منه . ان كل شيء سيعتمد على ماذا ستضعون في المرتبة الاولى .

ان المخرج ، اذ يبني اللقطة ، يبدو كمن يستوعب الحياة . اذ اضافة الى الانسان ، تحتوي اللقطة دائما على الوسط ، وعلى المخرج ان ينظم هذا الوسط ، بحيث يعطي من خلال هذا التنظيم مواصفات اضافية لكل ما يحدث داخل اللقطة .

يعيش في شقتين متشابهتين ، في عمارة جديدة ، وفي الطابق ذاته ، عالم شاب وخراط عجوز . ان الجدران متشابهة ، بينما كل الاشياء الاخرى الموجودة في الشقتين مختلفة تمام . ومن خلال هذه الاشياء يتم التعبير عن طبيعة وعن عمر ومهنة وتكوين الرجلين .

وهكذا ، فان اللقطة ، اي الوحدة الاولى التي يتركب منها الفيلم السينمائي ، تنظم بواسطة المخرج ، الذي يأخذ بعين الاعتبار وجود عدد هائل من الظروف . واذا لم يأخذها المخرج بعين الاعتبار ، فان الفيلم سينقسم الى جزئيات منفردة ، الى لقطات منفردة ولن يتجمع ضمن حدث مدرك ومتطور على نحو متماسك .

لقد اقتصر حديثي حتى الان على الجانب التشكيلي من اللقطة. غير ان ثمة جانب صوتي ايضا. ان هذا الجانب الصوتي يتطور كما يتطور الجانب التشكيلي. وقد يكون الجانب الصوتي احيانا عبارة عن مجموعة اصوات متنوعة وشديدة التعقيد.

تجري الاحداث داخل الغرفة، غير ان النوافذ مفتوحة، وهذا يعني اننا نسمع ضجيج المدينة. اننا نصغي بانتباه لحديث الرجلين، غير ان ثمة خمسة عشر رجلا موجودون في الغرفة ايضا، واننا ايضا نسمع اصواتا اخرى، عدا حديث هذين الرجلين. وقد يسمع من خلف النافذة في هذا الوقت صوت مطر غزير. وربما ثمة صوت موسيقى. ان اللقطة قصيرة، ولكن السيمفونية الصوتية لا تتطور ضمن لقطة منفردة، بل ضمن المشهد بكامله، وهكذا، فان هذا المقطع الصوتي القصير، والمسموع ضمن اللقطة المعنية، يرتبط بتطور كل تلك السيمفونية الصوتية.

اننا في السينما الان نتعامل مع الصوت ببساطة. اننا عادة نسجل حوار الشخصيات الرئيسية وحدها اثناء تصوير اللقطة. حتى اننا نحاول ان نخمد الهدير العام الناتج عن الحديث. ان كل الاصوات المرافقة تصنع فيما بعد. ولا نسمع في مسودة الفيلم الا الحوارات الرئيسية فقط. كما اننا نسجل المؤثرات الصوتية لكل مشهد على حدة، ونسجل خلفية الاصوات على حدة وعلى حدة يتم تسجيل الموسيقى. وهكذا تتكون مجموعة من الاشرطة الصوتية، والتي يعاد تجميعها ضمن وحدة متكاملة بواسطة آلة خاصة باعادة تسجيل الاصوات.

اليكم هذا المثال الذي يشير الى كل تعقيد عملية تنظيم اللقطة. في فيلم «الادميرال اوشاكوف» يجري تصوير عملية الهجوم على قلعة كورفو. لقد بدأ الهجوم، حسب مخططي، من عبور حاجز المياه ببطء نسبي، لان الماء لا يسمح بالسير بسرعة. وبعد ذلك ندفع تيار الجنود باتجاه الاخاديد المحيطة بالقلعة وبدأوا بتسلق الاسوار. لقد احتدمت المعركة فوق الاسوار، بحيث زاد ايقاعها حتى بلغ اقصى درجة من الاندفاع عندما اقتحمت افواج المهاجمين القلعة كلها.

وبالطبع، وكما هو الامر دائما، لم نتمكن من تصوير هذا المشهد من البداية

حتى النهاية، بما يسمح لنا بتسريع الايقاع تدريجيا. لقد قررنا بسبب من ضرورات العمل البدء بتصوير الوسط، ثم تصوير البداية، وبعد ذلك النهاية. إن تنظيم كل لقطة كان أمراً على غاية من التعقيد، وقد خضع كل شيء لضرورات التنظيم بالذات.

اذن، يجري تصوير احدى اللقطات العامة. يوجد امامنا مدخل واسوار القلعة. يقف «فرنسيون» فوق اسوار القلعة، وينهمر سيل المهاجمين عبر المدخل. انهم يجرون السلالم، ينصبونها ويتسلقون الاسوار.

لكي يتم تصوير هذه اللقطة، يجب نصب قاعدة مرفوعة فوق جذوع الاشجار، بحيث تعلو القاعدة فوق المدخل حوالي ثمانية عشر مترا. يتواجد فوق هذه القاعدة الصغيرة المصور ومساعده والمخرج، وهم معلقون، كما يقال، فوق الهاوية. غير ان التصوير من فوق هذه القاعدة يسمح للقطة باحتواء مدخل واسوار القلعة معا.

لقد نصبت المدافع فوق اعلى الاسوار. يملأ كل مدفع بالبارود، ويرفق بكل واحد شريط كهربائي لهذا المدفع او لذاك. عدا ذلك، ثمة قذائف يجب تفجيرها على الاسوار. تخبىء المتفجرات داخل الاسوار لهذا الغرض. ويرفق ايضا بكل متفجرة شريط كهربائي. ان كيلومترات باكملها من الاشرطة الكهربائية قد جهزت من اجل هذه الانفجارات، فيما تقوم مجموعة من المساعدين التقنيين «بحشو» المدافع وتجميع «القذائف». وعدا ذلك، يجب ان تغطي حلقات دخان الحرائق اللقطة كلها. ولهذا الغرض تشعل خارج دائرة اللقطة مواد نفطية تطلق الدخان.

وفي الوقت الذي يستعد فيه الطاقم التقني، يتم التَّمرن على اللقطة نفسها. إن الفا وخمسمائة من الرجال، المرتدين ثياب بحارة القائد اوشاكوف، قد توزعوا مسبقا على مواقع الانطلاق. وحسب اشارة المخرج، تندفع كل هذه الجموع نحو المدخل، تجر وتنصب السلالم، تتسلقها، وتدخل في معركة مع الفرنسيين. لقد تم التَّمرن على اللقطة. واصبح التصوير ممكنا.

تعطى الاشارة للتقنيين من اجل اطلاق سحب الدخان. ويستعد المسؤول التقني للاطلاق، كما يستعد المشاركون في الهجوم من الصفوف الاولى والثانية

والثالثة للتصوير . ومن ثم ، وحسب اشارة المساعد ، ينطلق الدخان ويعلن بواسطة مكبر الصوت : « هجوم . . . اقتحموا قلعة كورفو » . ويندفع الف وخمسمائة من الرجال نحو المدخل . ولكن ريحا تهب فجأة ، والدخان ، للاسف ، بدلا من ان يتجه نحو اسوار القلعة ، صار يغطي الكاميرا السينمائية نفسها . قف . مرة ثانية . وتجهز الحرائق من جديد ، وتشحن المدافع من جديد ، ويعود الف وخمسمائة رجلا الى موقع الانطلاق . ومن جديد يبدأ الهجوم على قلعة كورفو .

تحدث المصيبة في هذه المرة من ناحية أخرى : « يميل » أحد السلالم ، فيمد أحد « الفرنسيين » رأسه من فوق السور ويساعد « الروس » في تركيز السلم . معتقدا أنه يخدم بذلك عملية التصوير . وبالطبع ، فان هذا تخريب . قف . مرة أخرى .

تشحن المدافع من جديد ، وتجهز الحرائق من جديد . ولكن الشمس قد صعدت الى منتصف السماء ، وهذا يعني ان السور الذي كان معتما ، والذي كانت تبدو عليه بوضوح اجسام البحارة المهاجمين والتي يبرزها ضوء الشمس القادم من جانبهم ، قد اصبح الان معرضا لضوء الشمس الساطع . لقد انتشرت الشمس في كل مكان ، ولم تعد مخيفة . يجب تأجيل اللقطة الى الغد .

سنصور اللقطة في الغد وسنحصل على ست ثوان من الحدث المفيد من اجل الفيلم . وبالطبع ، فان اللقطة اثناء التصوير لا تستمر ست ثوان فقط ـ ذلك ان وقتا طويلا يمر لكي يتسع للجنود الوصول الى السور ونصب السلالم . ولكننا نعرف مسبقا اننا لن نستخدم في الفيلم الا تلك اللحظة التي ترتفع فيها السلالم فوق رؤوس الراكضين وتهبط على السور .

ان هذه اللقطة من منتصف الهجوم . وبالتالي ، فان ايقاع الحركة هنا لن يكون بطيئاً كما في البداية ، ولن يكون سريعا كما في النهاية (ان الايقاع يتسارع تدريجيا طوال الوقت) .

كيف لي ان اتوصل الى ان يركض الالف وخمسمائة رجلٍ لا ببطء زائد ولا بسرعة زائدة؟ بالطبع ، يستحيل طرح هذه المهمة امام الجموع . اذ يجب ان تطرح على الممثلين غير المحترفين ابسط واوضح المهام ، في حين ان المهمة

الابسط والاوضح هي ـ الركض بكل قوة، ونصب السلالم باسرع وقت ممكن.

في هذه الحالة تهرع العدسات والاحجام المتنوعة لمساعدتنا. ذلك ان حركة الانسان تبدو اكثر بطئاً، كلما كان واقفا على مسافة بعيدة عن الكاميرا. وكلما اقترب الانسان من الكاميرا، كلما صارت حركته اكثر اندفاعا. ان حركة الانسان تبدو عندما يركض باتجاه الكاميرا اسرع مما لو كان يركض باتجاه مغاير لها، كأن يركض قريبا من الكاميرا في اتجاه قطري.

واخيرا، فان الايقاع يعتمد في كثير من الحالات على العدسة التى تستخدمون. فكلما اتسعت زاوية العدسة، كلما بدت الحركة اكثر اندفاعا.

تكمن القضية في أن ما يسمى بالعدسات ذات الزاوية الواسعة ـ العدسات التي ترى العالم من منظار واسع ـ تؤدي الى الشعور بتضخيم عمق اللقطة، أما العدسات ذات الزاوية الضيقة، وبشكل خاص العدسات المقربة جداً، فإنها تضخم المرئيات أكثر، غير أنها بالمقابل، تبسط اللقطة، تجعلها أكثر عمقاً.

تتطابق الرؤية الانسانية مع رؤية العدسة ذات البعد البؤري من قياس ٥٠ مم. إنها عدسة متوسطة الزاوية. واننا نسمي العدسة من قياس ٢٨ مم ذات زاوية واسعة. فاذا كانت عدسة ٥٠ مم ترى الانسان حتى الخصر، فان عدسة ٢٨ مم تراه بطوله الكامل من نفس النقطة، فيما تراه عدسة ١٨ مم على نحو اوسع. وبالمقابل، فان العدسة من قياس ٧٠ مم ستعطي صورة بحدود حجم الرأس والكتف. بينما العدسة من قياس ١٠٠ مم ستعطي لقطة كبيرة. وكل هذا من نقطة التصوير ذاتها.

اذا اردنا ان نضخم غرفة، ان نعمق مساحة اللقطة، فاننا سنلجأ الى استعمال العدسات ذات الزاوية العريضة من قياس ٢٨ مم، ٢٤ مم، وحتى ١٨ مم. ان رؤية هذه العدسات تتطابق تقريبا مع زاوية الرؤية عند الحصان، وليس عند الانسان.

اذا ماستخدمتم العدسات ذات الزاوية الواسعة، فان الانسان سيقترب من الكاميرا باندفاع شديد، وسيبتعد بالاندفاع ذاته. وهذا امر طبيعي. ان العدسة ذات الزاوية الواسعة تحوي في داخلها جزءاً كبيراً من العالم. ان الاجسام تصبح في هذه الحالة اصغر. فلنفترض وجود مسافة عشرة امتار بين

الشخص والكاميرا . فاذا ما صورنا هذا الشخص بعدسة ذات زاوية واسعة ، فانه سيبدو صغيرا ، ولن تبدو المسافة بطول عشرة امتار ، بل ستبدو وكأنها تقارب الخمسة وعشرين مترا . اما اذا صورناه بعدسة تتطابق زاويتها مع زاوية رؤية الانسان الطبيعية ، فاننا سنشعر بان الشخص يقف على مسافة عشرة امتار . ان الشخص ، في حالة التصوير بواسطة عدسة واسعة الزاوية ، اذا اقترب من الكاميرا ، فانه سيبدو كمن يقطع مسافة خمس وعشرين مترا بعشر خطوات ، اي انه سيقترب باندفاع شديد . وعلى العكس ، اذا اردنا ان نقلل المسافة ، فاننا سنستخدم عدسة ذات زاوية ضيقة ، وسنبتعد عن الشخص ابعد مسافة ممكنة . مثلا ، تريدون ان تتوصلوا اثناء مشهد حريق الغابة الى الاحساس بان الناس يسيرون قرب الاشجار المحترقة ، غير ان هذا الامر مستحيل من الناحية الفيزيائية - فسيحترق الممثلون . عندها سنتصرف على هذا النحو : « نحرق » الغابة ، ثم نضع الكاميرا في مكان بعيد جدا ، ولكننا نستخدم عدسة من قياس ١٠٠ مم او حتى ٢٠٠ مم ، اي عدسة ذات زاوية ضيقة جدا . يسير الممثلون على مسافة تقارب الثلاثين مترا بعيدا عن الاشجار المحترقة ، ولكن العدسة ذات الزاوية الضيقة ستختصر المسافة وستقرب الممثلين من النيران . لقد تصرفنا في مشهد « اقتحام كورفو » على العكس من ذلك : فمن اجل التوصل الى الحركة المندفعة ، استخدمنا ، وحيثما كان ذلك ضروريا ، عدسات ذات زاوية واسعة ، وجعلنا المقتحمين يتحركون باندفاع مضاعف ، بالمقارنة مع اللقطات المصورة بعدسة عادية .

وهكذا ، ولكي نتوصل الى ايقاع للمشهد موحَّد يتدرج من البطء الى السرعة ، ومن السرعة الى الاندفاع ، ومع كوننا لا نصور المشهد بشكل متتابع ، فقد استخدمنا كل الامكانات المتاحة مثل تكوين اللقطة ، اتجاه الحركة والعدسات الملائمة .

ان المثال الذي اوردناه معقد . ان الايقاع والوتيرة يعتمدان في حالات ايسط على الممثلين ، الذين يحدد المخرج معهم هذه العناصر الهامة جدا .

سؤال : كيف يتذكر المخرج كل ما يجب ان يأخذه بعين الاعتبار داخل اللقطة؟

ـ الشروط الاكثر اهمية ـ تصرفات الاشخاص ، عناصر الوتيرة والايقاع ، طبيعة العرض ، طبيعة الاصوات داخل اللقطة يحددها المخرج مسبقا ، عندما يخطط السيناريو الاخراجي ، وهو يصححها تدريجيا بالتوافق مع تقدم العمل . ان المخرج الجيد لا ينسى هذه الشروط الهامة . اما فيما يخص التفاصيل الدقيقة ، مثلا ، ما الذي كان يرتديه الممثل ، ما الذي كان موجودا على الطاولة او في الغرفة ، وكيف تم توزيع الاشخاص داخل اللقطة ، فان مساعدي المخرج ملزمين بتذكير او برسم مخطط لكل ذلك . والافضل تصوير المواد على الطاولة وملابس الممثل ، وتوزيع ذلك داخل الغرفة .

يمكن لكم ان تعيدوا تركيب كل التفاصيل بواسطة الصور .

سؤال : ولكن الصورة الفوتوغرافية ثابتة ، بينما قلت ان على المخرج ان يتذكر الحركة ايضا .

ـ صح . ان هذا على الاغلب هو الجانب الاكثر تعقيدا في المهنة الاخراجية . ذلك ان على اللقطات ان تتجاوب فيما بينها . فاذا ما انتهت اللقطة السابقة بالتفاتة ما ، فان على المخرج ان يأخذ بعين الاعتبار بدقة هذه الالتفاتة في اللقطة التالية ، اذ يجب على هاتين اللقطتين ان تلتحما بشكل جيد وفق قوانين المونتاج ، والتي سنتحدث عنها لاحقا .

عمل معي في احد الافلام مساعد ذو ذاكرة مدهشة . كان بمقدوره ان يعيد تركيب اللقطة بكل تفاصيلها الدقيقة بعد شهر . ذلك اننا لا نملك دائما امكانية الدخول الى غرفة العرض ، لكي نشاهد على الشاشة ما تم تصويره سابقا . مثلا ، لاتوجد مثل هذه الامكانية اثناء التصوير في الطبيعة . في حين ان ذلك المساعد كان يذكر كل شيء . واعتقد انه سيتمخض عن مخرج جيد .

سؤال : حدثنا عنها .

ـ مثلا ، اذا ما اضطررتم لمشاهدة هذا الفيلم ، اعيروا انتباهكم لذلك المقطع ، عندما ينزعج ويحتج الرحالة ، اذ يعلمون بان الضابط البروسي يطلب احضار الفطيرة اليه ، وفي هذا الحين وعلى نحو غير متوقع على الاطلاق يهبط الضابط من الاعلى ، فيجمد الجميع ، في حين ان السيد كارري ـ ليادون يقف

بخشوع امام الضابط . في هذا الحين يدخل الضابط الى المطبخ ، يتثائب ، يتمطط ، وبعد ان ينتعش يعود ، ويمر مرة اخرى عبر غرفة الضيوف ، حيث يوجد الرحالة ، ويصعد الى الاعلى نحو غرفته .

وهكذا ، فقد تم تصوير المطبخ مع الديكورات الاولى . كان ذلك في ايلول او تشرين الاول لعام ١٩٣٣ . وبعد ذلك ، كان هناك توقف لفترة طويلة . لقد ترددت ادارة الاستوديو : هل يجب الاستمرار في الفيلم؟ انا المخرج كنت شابا ، ستوديو « موسفيلم » بدىء ببنائه من فترة وجيزة ، لم تكن البلاتوهات كافية ، اما بقية الفيلم ـ غرفة الضيوف والدرج ـ فقد تم تصويرها في شباط واذار من عام ١٩٣٤ . واذن ، فقد مر ما يقارب نصف العام بين تصوير المطبخ وغرفة الضيوف ،وكنت قد نسيت ما الذي كان يرتديه الضابط . نتج عن ذلك ما يلي : يهبط الضابط الدرج مرتديا بزته الرسمية ، اي الجزمة والسترة القصيرة . على رأسه خوذة . يبدأ المشهد من لقطة كبيرة لجزمة تهبط الدرج . تبدو الجزمة بوضوح . عندما وقف السيد كارري ـ ليادون « متأهبا » امام الضابط ، تم تصوير ذلك من خلال بانا راما عامودية كبيرة : ترتفع الكاميرا ببطء من الجزمة الى خوذة الضابط . ومن ثم يخرج الضابط من غرفة الطعام ويدخل الى المطبخ ، الذي صور قبل ذلك لفترة طويلة ، ولكنه الان لا يدخل مرتديا بذلة العمل ، بل الثياب الاحتفالية ، اي البنطال الطويل وغمد السيف ، مرتديا سترة طويلة وعلى رأسه سدارة . وبعد ان يقف قرب النافذة ، يعود الى غرفة الضيوف ويدخل الى هناك مرة اخرى مرتدياً بذلة العمل ،الجزمة والخوذة .

عندما شاهدت المادة ، قررت ان كل شيء قد ذهب سدى . لم يكونوا ليسمحوا لي باي حال من الاحوال باعادة تصوير المطبخ او غرفة الضيوف ، اذ انني كنت قد تجاوزت الحدود . ولكنني في النهاية لجأت الى الخدعة التالية . بين اللقطة التي يدخل فيها الضابط الى غرفة الضيوف وبين اللقطة التالية (الدخول الى المطبخ) وضعت لقطة كبيرة للدوقة ،كي لا يلاحظ احد الفرق في الملابس . ان الفيلم ، نتيجة لهذه الخدعة ، يعرض منذ سنوات عديدة على الشاشة ، ولم يلاحظ احد ابدا « لصقتي » هذه . في حين ان المتفرج عندنا

متعنت جدا . ولو تمت ملاحظة اللصقة ، لكنت استلمت العديد من الرسائل المزعجة .

احيانا ، تثير ابسط هذه اللصقات موجات الاحتجاج . وهكذا ، مثلا ، توجد في فيلم « مهمةسرية » لقطة واحدة بطول مترين ونصف ، اي خمسة ثوان . في هذه اللقطة ـ الليلية ، الشتائية ، تتحرك نحو الجبهة قوافل الشاحنات المليئة بالمقاتلين السوفييت . بعد عرض الفيلم على الشاشات وصلت الى استوديو « موسفيلم » ، الى الصحف ، والي شخصيا رسائل ، بشكل اساسي من قبل سائقي السيارات . لقد اتهمني الجميع بعدم الاكتراث ، اذ انني كنت قد صورت شاحنات « زيس » التي تحمل خمسة اطنان ، بينما لم تكن « زيس » الحديثة مصنوعة ايام الحرب الوطنية العظمى ، بل كانت تسير مكانها شاحنات « ستوديبيكير » الاميركية ، الشبيهة بها الى حد كبير .

انني مثلا ، اميز هذه الشاحنات فقط بواسطة علامة الشركة ، والتي لن يمكن مشاهدتها في العتمة ومن خلال اللقطة العامة ، بالطبع . ولكن السائقين قد ميزوها ضمن هذه اللقطة القصيرة المعتمة عن طريق مواصفات ما .

سؤال : ماذا يعني مفهوم ـ اللقطة احادية المعنى واللقطة ذات المستويات المتعددة؟

ـ ان اللقطات التي تصورونها ، يمكن ان تكون احادية المستوى ومتعددة المستوى ، احادية المعنى ومتعددة المعاني .

يمكن ان تكون اللقطة متعددة المستوى سواء بالنسبة لتصوير الطبيعة ، او عمل الناس . هاكم ، فلنقل ، مثالا للقطة طبيعية خالية من الناس على الاطلاق ومتعددة المستوى . اننا نرى مرفأ بحريا قابعا تحت ضباب خفيف . يؤكد الضباب بوضوح خاص على المستويات المتعددة للقطة : توجد في المقدمة تفاصيل سوداء ، كميات من البراميل ، وحبال . انها في الضباب الصباحي ستتلألأ بعض الشيء وستتميز بحدة في مقدمة كتلتها السوداء . ولمسافة ابعد نرى الرافعات الضخمة الرمادية ، ومن خلفها ، تقف السفن كالاشباح غير واضحة على الاطلاق داخل الضباب . اننا نميز بحدة داخل هذه اللقطة

مستويات ثلاثة: اسود، رمادي ـ معتم ورمادي ـ باهت، مقدمة، وسط، وعمق.

ولكنه بمقدورنا ان نملأ هذه اللقطة بعمل الناس، وعندها سيكون لدينا في المستوى الامامي، فلنقل، اشخاص يعملون، ومن خلفهم سنرى حياة المرفأ: الحمالون، البحارة، المسافرون وغيرهم. ان الضباب بالطبع، ليس إلزاميا من اجل اللقطة المتعددة المستويات. وغالبا ما تلعب في السينما حياة المستوى الثاني دورا هاما جدا، تخلق الوسط، مناخ الحدث، وتعبيريته الحياتية. وهنا تملك العدسات بالذات، والكيفية التي ستبنون التكوين على اساسها، دلالة كبيرة. ان العدسات ذات الزاوية العريضة تعطي امكانية الكشف بوضوح عن عمق اللقطة، وتأكيد وابراز حياة المستوى الثاني. وتأكيد وابراز حياة المستوى الامامي فقط.

وبالطبع، يوجد استثناء لكل قاعدة. ان المصور الجيد يختار لكل حالة محددة العدسات الملائمة، يستعمل احيانا العدسات، التي تبدو حسب التفكير النمطي غير صالحة على الاطلاق للمشهد المعني.

الحديث الخامس

من السيناريو الى اللقطة
ومن اللقطة الى الفيلم

لقد تطرقنا معكم في الحديث السابق الى مجمل الشروط ، التي على المخرج ان يأخذها بعين الاعتبار اذ يعمل على تنظيم هذه اللقطة ام تلك .اذا ما اعتمد المخرج في هذه الحالة على ذاكرته الخاصة فقط ، على فطنته او حتى على خبرته الحرفية ، فان ظهور الاخطاء سيكون امرا محتوما . ذلك ان اكثر المخرجين خبرة هو انسان مثله مثل غيره .انه اليوم ذو مزاج حسن ، غدا ـ مزاجه سيء ، انه اليوم نشيط ومنتعش بينما سيوجعه رأسه غدا ، لقد تعب او انه لم ينم كفايته .

لا تجري التمارين في المسرح في مثل هذه الحالة بنجاح ـ ماذا في ذلك ـ غدا سيجيء المخرج مستعدا بشكل افضل وقد شبع نوما ، وسيقوم بتصحيح كل اخطاء الليلة الفائتة . اما ما تم تصويره في السينما اثناء وجع الرأس ، فسيبقى في الفيلم . ان على المخرج ان يقدم يوميا نتائج عمله على شكل لقطات مثبتة على شريط الفيلم . ولكن الالة نفسها لا تعمل دائما بنفس القدر من الجودة .

ان المخرج السينمائي ، اذ يحضر الى التصوير ، غالبا ، بل احيانا دائما ، لا يملك امكانية التفكير . اذ يتبقى لديه وقت قليل جدا لذلك .

التمارين مع الممثلين ، تحديد الاضاءة ، تنظيم العمل ـ كل ذلك يتطلب فعالية هائلة . لذلك يجب ان تتعايش داخل المخرج السينمائي خاصيتان : اولا ، القدرة على الارتجال ، اي القدرة على حل المسائل بسرعة ، على نحو خاطف ، داخل المكان وبدون تردد . ثانيا ، القدرة على التحضير للتصوير ، بحيث تكون الامور الرئيسية قد حلت مسبقا .

تسبق تصوير الفيلم السينمائي مرحلة من التحضير طويلة نسبيا . ويجري في هذا الوقت بالذات العمل الاساسي المتعلق بتصميم كل من اللقطات القادمة .

يمكن تسمية هذه المرحلة من نشاط مجموعة التصوير بالمرحلة التحليلية .

انطلاقا من المحتوى العام للفيلم وفكرته الاولية، من الاحداث النامية فيه، يقوم المخرج والمصور، الرسام واقرب المساعدين الاخرين، بوضع خطة الاحداث. انه كمن يفتت الكل الى اجزاء صغيرة ويجهز نفسه لتحقيق هذه الاجزاء ـ اللقطات على الشاشة. وهنا يتم مسبقا تحديد اهم جوانب العمل القادم: محتوى كل لقطة، حجمها، طبيعة الديكور، زوايا التصوير، التي ستوضع فيها الكاميرا امام الديكورات، نوعية مشاهد الطبيعة، الميزانسين، وتيرة الفيلم، الايقاع، بعض مقاطع الموسيقى، المؤثرات الصوتية والخ.

ان كل التصورات المسبقة تسجل داخل ما يسمى بالسيناريو الاخراجي، الذي يمثل بحد ذاته مشروعا تقنيا وابداعيا للفيلم القادم.

انني انتمي الى اولئك المخرجين، الذين يعتبرون ان العمل الابداعي الرئيسي بالنسبة لخلق الفيلم ينتهي الى حد كبير لحظة كتابة السيناريو الاخراجي. ان هذا يشبه ما يحصل في الهندسة المعمارية: فما ان ينتهي تصميم المشروع، حتى يكون البيت قد انتهى، من حيث الجوهر. لاحقا، بالطبع، عندما ستقومون بعملية البناء، يمكن ان تسيئوا العمل او تحسنونه. يمكن بناء البيت في هذا المكان ام ذاك، ويمكن ان يكون المكان ملائما او غير ملائم. يمكن ان تحصل اخطاء. ولكن امر البيت قد حسم منذ ان تمت صياغة المشروع. وبما ان السيناريو الاخراجي قد كتب، فان الفيلم قد حسم عموما.

ان هذا لا يعني ان سيرورة التصوير والمونتاج لن تؤدي الى اي جديد. الجديد، بالطبع، كثير جدا. يأتي ممثلون احياء، يغيرون بشدة فكرتكم الاولية، وكذلك الديكورات. انه لامر حسن، ان تظهر هذه الاشياء قبل الانتهاء من السيناريو الاخراجي. وحسن ايضا، ان يتم الاتفاق مع الممثلين قبل الانتهاء من السيناريو الاخراجي، وحسن ايضا ان ينتهي جزء ما من التمارين المتعلقة بتحديد النماذج، قبل ان تنهوا السيناريو الاخراجي. يأتي دور الطبيعة. حسن، ان يتم اختيارها قبل ان تنهوا السيناريو الاخراجي.

وهكذا، فان الفيلم يجب ان يكون موجودا في السيناريو الاخراجي، وحتى ان بعض الحركات المونتاجية في السيناريو الاخراجي، على الرغم من انها تتغير بشدة، وان لم تكن مثبتة بدقة، فعلى الاقل، يجب ان تكون مثبتة

كجزء من نواياكم .

تتحدد في السيناريو الاخراجي فكرة المخرج الاولية . وحقا ، ان هذه الفكرة تكتب باقتصاد شديد ، بجفاف شديد ، بمساعدة الارقام والحروف الرمزية . ولكن الارقام والحروف الرمزية تذكّر المخرج طوال وقت العمل على اللقطة ، بما اخذه بعين الاعتبار بالذات .

على السيناريو الاخراجي المصنوع جيدا ان يعطي تصوراً واضحا عن الفيلم القادم . يجب ان تتم معالجته ، بحيث تنشأ اثناء القراءة فكرة عن بعض اللقطات الملموسة . كلما كانت كتابة السيناريو الاخراجي ادق ، وكلما كان تحليل العمل اكثر عمقا ، كلما سهل فيما بعد تحقيق الفكرة في ساحة التصوير . يجب ان تتم معالجته ، بحيث تنشأ اثناء القراءة فكرة عن بعض اللقطات الملموسة . كلما كانت كتابة السيناريو الاخراجي ادق ، وكلما كان تحليل العمل اكثر عمقا ، كلما سهل فيما بعد تحقيق الفكرة في ساحة التصوير . يجب ان تكون الاحداث محددة بدقة في السيناريو الادبي ، غير انها يجب ان تمتلك اشكالا سينمائية واضحة في السيناريو الاخراجي .

ان الاختلاف الرئيسي بين السيناريو الاخراجي وسيناريو المؤلف ليكمن في انه اذا كان السيناريو الاخراجي مكتوبا بدقة ، فان اي انسان ، وليس المخرج فقط ، وليس الممثل فقط ، بل اي انسان من مجموعة التصوير ـ المصور ، مساعد المخرج ، مسجل الصوت ، مدير المجموعة ، مسؤول المعدات ، مسؤول الملابس ، ـ سيعرف وفق هذه الوثيقة ، ما الذي يجب ان يفعله في كل لقطة منفصلة .

اذن ، فان هذا في نفس الوقت هو تلخيص لارادة المخرج : انني ارى هذا الشيء على هذا النحو ، وانني في نفس الوقت اصمم مشروعا تقنيا لمجموعة التصوير .

فلنأخذ مشهدا واسع الانتشار ، ولنتصور انه سيناريو ادبي ، لنرى كيف سيتشكل هذا المشهد في السيناريو الاخراجي . فلنفترض انه مقطع من « سيدة البستوني » لبوشكين ، تلك اللحظة ، التي يجد فيها هيرمان نفسه للمرة الاولى امام بيت الكونتيسة . واليكم المقطع :

« وجد هيرمان نفسه في احد شوارع بيتربورغ الرئيسية، مقابل بيت من الطراز المعماري القديم. كان الشارع مكتظا بالمركبات، فيما كانت عربات الخيل تتوجه واحدة تلو الاخرى نحو المدخل المشمس. بين وهلة واخرى كانت تبرز من العربات احيانا ساق ممتلئة لشابة جميلة، او جزم ذات صليل، او جوارب مقلمة واحذية ديبلوماسية. كانت معاطف الفراء والمعاطف الواقية من المطر تلوح قرب الحاجب الوقور. فتوقف هيرمان ».

وكما ترون، فانني في هذه الحالة وبهدف التبسيط استعير مقطعا صامتا من اللقطات المنفصلة، وسيشار في كل منها الى حجم واسلوب التصوير، زاوية الرؤية وطول اللقطة. وستكون هناك معلومات اضافية اخرى. ينقسم السيناريو الاخراجي عادة الى البنود التالية:

رقم اللقطة.

الموقع، اي مكان التصوير. ويشار في هذا البند الى الطبيعة او الى البلاتوه[١٥]، يشار الى زمن اليوم، وهو امر ضروري بالنسبة لكمية الضوء، ولكل عمل المصور.

حجم اللقطة واسلوب التصوير. اذا كانت اللقطة تصور من زاوية غير متحركة، فانه لا يكتب اي شيء، عدا تحديد الحجم. اذا كانت اللقطة تصور اثناء الحركة، فانه يشار في البند: بانا راما (بان) او اقتراب او ابتعاد والخ.

في البند التالي - طريقة تسجيل الصوت، لان الصوت ايضا لا يسجل بطريقة واحدة. انه يسجل احيانا بطريقة متزامنة، اي فورا في المكان نفسه يتم تسجيل الكلام او المؤثرات الصوتيه بالتزامن مع الصورة. تصور اللقطة احيانا بدون صوت. يسجل صوت هذه اللقطة فيمابعد. ويحدث احيانا ان يتم التصوير على طريقة « البلاي باك ».

يحـــدد السينـــاريو الاخراجي بواسطـــة مصطلحـــات مختصرة، ان كنتم

(١٥) البلاتوه = (الاستوديو) القاعة الكبيرة المخصصة للتصوير والتمثيل وتسجيل الصوت في استوديوهات السينما والتلفزيون. ويمكن داخل البلاتوه بناء الديكورات المختلفة التي يحتاجها الفيلم.

ستصورون بطريقة متزامنة (سنكرون)[١٦]، او بطريقة « بلاي باك »[١٧] او « الدوبلاج »[١٨]. هذه هي العمليات التقنية المختلفة الثلاثة. والتي تعطي نتائج فنية غير متشابهة اطلاقا، والتي لا يكون حلها دائما امرا سهلا.

يشار في البند التالي الى طول اللقطة بالامتار.

وبالتالي - البند الرئيسي - يسجل محتوى اللقطة والحوار، ان كان ثمة حوار.

بعد هذا البند الواسع، الذي يسجل فيه المحتوى، يأتي البند، الذي يشار فيه خصيصا الى طبيعة الصوت داخل اللقطة: مؤثرات صوتية، اصوات ثانوية او موسيقى.

واخيرا، البند الاخير في السيناريو الاخراجي - الملاحظات. يشار في هذا البند عادة الى وسائل التصوير التقنية، الحاجة الى الرافعة من اجل التصوير، الى السكة او الى تجهيزات اخرى خاصة. اذا كانت المشاهد حربية، يشار الى الحاجة الى صنع الضباب بواسطة الدخان والخ. تحدد في هذا البند ايضا طبيعة المشاهد الجماعية، والملابس.

اليكم اذن، مقطعا من « سيدة البستوني ». انه يرد في السيناريو الاخراجي تقريبا على هذا النحو:

(١٦) سنكرون = (التزامن) تسجيل الصوت اثناء التصوير على نحو متطابق مع الصورة.

(١٧) بلاي باك = (عملية الترديد - ترجيع الصوت) امكانية تكرار الاستماع الى المادة المسجلة من الموسيقى والاغاني في المشاهد التي تحتوي على رقصات او مقطوعات غنائية، لانه يصعب على الممثل ان يؤدي المقطوعة الغنائية او المشهد الراقص في اثناء قيامه بدوره التمثيلي من جانب، ومن جانب آخر، فانه يتعذر التسجيل المباشر في اثناء الاداء، واذا امكن هذا فانه لا يصل الى درجات عالية من الجودة. لهذا يتم تسجيل موسيقى الرقصات والاغاني ثم يستمع اليه الممثل اثناء الاداء ليطابق حركته مع الصوت (معجم الفن السينمائي).

(١٨) الدوبلاج = (اعادة التسجيل) وتعني تسجيل الصوت الذي لم يتم تسجيله اثناء التصوير. والصوت قد يكون حوارا للممثل او تعليقا: وقد يكون موسيقى او اصواتا طبيعية ومؤثرات صوتية.

شارع في بتربورغ . ليل لقطة عامة اثناء الحركة .	(دوبلاج)	(٥م) وجد هيرمان نفسه في احد شوارع بيتربورغ الرئيسية ..	موسيقى صوت عربات وقع حوافر همهمات	ضباب ثلج رافعة للتصوير
لقطة متوسطة	(دوبلاج)	(٣م) مقابل بيت من الطراز المعماري القديم	= ——	——
متوسطة . من زاوية اخرى	(سنكرون)	(٥م) كان الشارع مكتظا بالمركبات . فيما عربات الخيل تتوجه واحدة تلو الاخرى نحو المدخل المشمس	موسيقى ، صوت عربات وقع حوافر	ضباب ثلج رافعة للتصوير
هيرمان يرى عن قرب	(سنكرون)	(٣م) تبرز من عربة ساق فتاة جميلة		
اقل حجما	(سنكرون)	(٢م) ظهرت من عربة اخرى جزمة ذات صليل ...		
لقطة كبيرة	(سنكرون)		- عربة ثالثة .	
متوسطة	(دوبلاج)		- هيرمان يلتفت .	

ان هذا التسجيل للسيناريو الاخراجي هو نتيجة عمل طويل ودؤوب ، قام به المخرج بالتعاون مع كل مساعديه .

اذا كان التحضير قد تم بعناية ، فانه لن يرفق بهذا السيناريو الاخراجي فقط تخطيطات للديكور وللملابس ، بل وتخطيطات اولية للميزانسين كله ، اي كل تحركات الممثلين ، وايضا تحركات الكاميرا ، التي يحددها المخرج والمصور اثناء معالجة السيناريو . تحدد في تخطيطات الميزانسين الارقام والنقاط ، التي ستصور اللقطات منها . وترسم احيانا كل لقطات الفيلم مسبقا اما من قبل المخرج ، او من قبل رسام مدعو خصيصا لهذا العمل . وهكذا ، مثلا ، فان ايزنشتاين عندما كان يعمل على فيلمه « ايفان الرهيب » كان دقيقا في معالجته التخطيطية للفيلم ، لدرجة انه صمم لكل لقطة رسومات اولية

خاصة ، وصمم لبعض اللقطات المعقدة ذات الحركة المعقدة ـ مجموعة من الرسومات ، التي ثبت عليها مسبقا تكوين اللقطة ووضعية الممثلين في كل لحظات الحدث الحاسمة والمركزية .

ان هذا التخطيط المسبق ، بالطبع ، سيسهل عملية تركيب اللقطة اثناء التصوير ، سيسهل تأقلم كل المجموعة مع طبيعة المشهد المصور ومع طريقة معالجته .

ولكن لا يستطيع كل المخرجين الرسم ولا يعتمد كل المخرجين على رسومات الرسامين . في مثل هذه الحالات يرتجل تكوين اللقطة في مكان العمل .ومع ذلك ، فان السيناريو الاخراجي يحدد خواص اللقطة الاساسية ، ولو من خلال التسجيل المختصر ، الذي رأيتموه اعلاه .

فلنأخذ البند الذي يشار فيه الى طول اللقطة . انه في السيناريو الاخراجي عبارة عن رقم جاف : ثلاثة ، خمسة ، خمسة عشر . ولكنكم ان وضعتم السيناريو امامكم وتتبعتم كيف يحدد المخرج طول اللقطة ، كيف تتوالى عنده اللقطات الطويلة والقصيرة ، وما هي اللقطات التي يعطيها طولا اكثر ، والتي ، وعلى العكس ، يجعلها الاكثر قصرا ، فانكم ستكتشفون فكرة الفيلم الايقاعية .

ان القدرة المسبقة على تحديد طول اللقطة هي احدى الجوانب الرئيسية في مهنة المخرج . ذلك انه عندما يؤدي الممثل امامكم ، مضيفا في اداءه لدوره صفاته الذاتية ، وربما ، بشكل مثير جدا ، غير انه يفسر المقطع المعني على طريقته ، فانكم ، اذ تنجذبون لا إرادياً الى اداءه ، يمكن ان تنسوا الكل ، تنسوا ايقاع الفيلم ، وتنسوا الحيز الذي خصصتموه لهذه اللقطة ضمن التصميم الهندسي العام للفيلم . ومن ثم ، وعندما تبدأون بلصق الفيلم ، فان بعض اللقطات ستبدو طويلة على نحو غير مرض ، وستبدو مرهقة ، فيما اللقطات الاخرى ، وعلى العكس ، اروع مما يجب . وهكذايفقد الفيلم متانته .

انني مثلا ، اراقب نفسي دائما بمساعدة مقياس الثواني . وبدون ان يشعر الممثل يشغِّل مساعدي مقياس الثواني في بداية اللقطة المتمرن عليها ويغلقه مع اخر مقطع حوار . وهو يخبرني بهدوء من حين الى حين عن النتائج التي يشير اليها مقياس الثواني . ويصبح باستطاعتي ان اقارن مشروعي الخاص لايقاع

المشهد مع ذلك الذي ينتج عن اداء الممثلين. واذا كنت ساتفق مع الممثلين، ساعتبر ان اداءهم اكثر دقة، وافضل من فكرتي الاولية، فانني افعل ذلك بوعي، وساجرى التصحيحات الملائمة على فكرتي، ولكن النتيجة لن تكون مفاجئة بالنسبة لي. انني اكيِّف الايقاع الذي لجأ اليه الممثل في المشهد المعني - وليكن شديد الاختلاف عن الايقاع المقرر سابقا، - مع ايقاع حركة المشاهد المجاورة.

وهكذا، فانه ليختفي وراء ابسط ارقام عدد الامتار فهم معقد لايقاع المشهد، لايقاع الفيلم كله.

يمكن قول الشيء ذاته بشأن البند الذي يشار فيه الى حجم اللقطة. ان تتابع اللقطات المسجل بجفاف في السيناريو الاخراجي، يدل رمزيا فقط على فكرة المشهد التكوينية. لقد تخيل المخرج والمصور المشهد مسبقا، اتفقا اين وكيف سيصورانه، وقسما المشهد الى زوايا، اي الى نقاط رؤية الكاميرا. ها اننا قد رأينا هذه اللقطة كبيرة، وسنصور الاخرى بلقطة عامة. اننا ننظر الى الابطال هنا من الخلف، وسننظر اليهم هنا من الوجه. هنا سنرى وراء الابطال في المستوى الثاني خلفية ما، وهنا - خلفية اخرى.

ان اختيار نقطة الرؤية، وسنتأكد من ذلك، عندما سنتحدث عن المونتاج، ليحدد الوقع العاطفي والفكري للمشهد. ان ذلك يسجل باختصار وجفاف في السيناريو الاخراجي: «عامة»، «متوسطة»، «كبيرة». ولكن هناك الكثير من المحتوى في هذه الكلمات بالنسبة للمصور وللمخرج. غالبا، بعد قراءة السيناريو الاخراجي، المكتوب من قبل مخرج شاب، يمكن ان نكتشف ان هذه الاشارات قد كتبت على نحو عرضي، وان المخرج لا يتصور المشهد بدقة، بل انه يجزأه الى مستويات اما بشكل تقليدي، واما لكي توجد ولو شكليا بعض الاشارات. وعندما تسأل لماذا تجيء اللقطة الكبيرة فورا بعد العامة، بينما تجيء المتوسطة بعد الكبيرة، والم يكن من الافضل عمل العكس او ان لم يكن ممكننا جمع هذه اللقطات الثلاثة في لقطة واحدة، مصورة اثناء الحركة، فإنه يتضح أن المخرج يفترض أنه سيدقق كل شيء أثناء التصوير.

وبالطبع ، فان التصوير ، وبخاصة في الطبيعة ، ليؤدي الى تصحيحات جوهرية على المشروع الاولى - ذلك ان الطبيعة عيانية جدا ، الطبيعة - هي الحياة ، ونادرا ما تتموضع الحياة ضمن جدول معد مسبقا . ومع ذلك ، فان للمشروع الاولي دلالة كبرى . انه يساعد المخرج على الالتزام بفكرته ، على عدم اضاعة الهدف الرئيسي تحت ضغط الظروف العرضية . ان السيناريو الاخراجي ، اذ ينقل الفكرة الى لغة نظام اللقطات المنفردة ، فانه سيكون بمثابة الدليل الدائم للمخرج . وكلما كان تسجيل اللقطات أدق ، عمل هذا الدليل بشكل افضل اثناء التصوير .

ان تعلم عدم فقدان الدليل الذي هو اللقطات ، هو احدى اهم المقدرات الاخراجية . وكما ذكرت اعلاه ، فان الفن يرتبط دائما مع بعض التقييد الذاتي . واللقطة ايضا تقيد رؤية الانسان . ان حجم اطارها قسري وثابت . اننا في الحياة نرى العالم على نحو تفصيلي اكثر ، اوسع واشد تنوعا . ان العين تتنقل بسهولة من شيء الى شيء ، ويسهل عليها ان تمعن النظر في العمق . اننا اذ ننقل رؤيتنا للعالم الى نظام اللقطات ، فكما لو اننا نقسّم العديد من جوانب رؤيتنا ، نعاير النتيجة .

عندما درست النحت ، اضطررت ، كما هو الامر بالنسبة للعديد من رفاقي ، لتركيز كل الانتباه على شكل الجسد والوجه الانساني . واضطررت احيانا الى التخلي عن الاحساس باللون . انني ، مثلا ، انحت وجه فتاة ذات حواجب سوداء وخدود حمراء . ان هذه الحواجب السوداء والخدود الحمراء هي في الحياة اول ما يلفت النظر ، ويكوّن طابع الوجه .

واذ يقوم المرء بتشكيل وجه للفتاة من الطين ، فان عليه ان ينسى لون الحواجب والخدود ، وان يفكر بشكل الوجه فقط .

غير انني لاحظت في العام الثالث من الدراسة تقريبا ، انني توقفت عموما عن رؤية الالوان ، وخاصة الوان وجوه الناس . واذ كنت اتعرف على انسان ، فانني لم اكن قادرا في اليوم التالى على ان احكي عن لون شعره ، غير انني كنت اذكر بشكل ممتاز شكل وجهه ، شفافه ، انفه ، خدوده ، اذنيه والخ . كان اللون يمنعني من رؤية الشكل ، وكنت كمن ينحيه جانبا عن وعي .

لقد درست منذ زمن طويل، في السنوات الاولى للسلطة السوفياتية. كان معهدنا فقيرا جدا: شتاءً، في ايام الثلج، كان ثمة برد شديد، بحيث ان الخرق التي كنا نغطي بها منحوتاتنا ليلا، كانت تتجمد وتلتصق بالطين. كنا نشعل مدفأة الحطب عندما نحضر. كانت المدفأة تتوهج بالنار الحمراء، وكانت فتياتنا المسكينات، اللواتي يؤدين وظيفة «الموديل» يقفن عاريات، الوقفة المطلوبة، غير بعيد عن المدفأة، في المشغل البارد المتجمد، فيما يزرّق احد جوانب اجسامهن من البرد، والجانب الاخر ـ يسخن من حر المدفأة. وهكذا لاحظت فجأة في يوم ما، ان جسم «الموديل» كان متعدد الالوان على نحو مدهش: قرمزي، ازرق، بل واخضر في بعض الاماكن. اقتربت من زميلي وقلت:

ـ انظر الى كلافا.

ـ انني انظر، ـ قال لي. ـ وماذا في الامر؟

ـ انظر، كيف هو جسمها.

ـ انني لا ارى شيئاً، قال زميلي.

ـ ولكنه مكون من كل الوان قوس القزح.

ـ حقا، ـ صرخ بدهشة. ـ انظر ـ ها.

انه ايضا لم ير اللون، انه ايضا ينظر الى شكل الجسم. كان ذلك نتيجة للتمرين الغريزي، غير الارادي، والمستمر: لقد كنا نسعى لتجاهل اللون، ولكي نلاحظ الجزء «النحتي» فقط.

على المخرج السينمائي ان يمرن بصره بالطريقة ذاتها. عليه ان يتعلم وضع العالم داخل نظام اللقطات، توجد لهذا الغرض واحدة من ابسط الوسائل: يجب تحضير اطار بحجم علبة سجائر عادية، بل وحتى اصغر، وتعليقة بخيط وربطة الى الرقبة والنظر من خلاله ما امكن ذلك. ومن الافضل عقد بعض العقد في الخيط، بما يساعد على وضع الاطار على مسافة محددة من العين. فاذا ما قربتم الاطارات من الوجه، فان زاوية الرؤية ستتطابق مع العدسات ذات الزاوية العريضة، واذا ما بعدتم الاطار الى مسافة اليد الممدودة، فان هذا سيتطابق مع العدسات ذات الزاوية الضيقة، بعيدة الرؤية. اذا تطلعتم الى العالم بهذه الطريقة، فانكم ستتعلمون كيف تضعون ضمن حجم اللقطة الحدث اللازم لكم،

كيف تبرزون اللقطات الكبيرة، وتجدون الزوايا اللازمة.

بالطبع، فانكم اذ تحددون العالم بواسطة الاطار، فانكم تقتطفون الجزء الاكبر، ولكن هذا الاطار بالمقابل يركز انتباهكم على ما يوجد داخله، يجعل هذا الجزء نافرا، اكثر تجسيما، مجمعا على نحو اكثر وضوحا.

تطلعوا من خلال الاطار الى غرفتكم، جدوا اكثر التفاصيل الموجودة فيها تعبيرية. اجمعوا عشرة مناظر «طبيعة صامتة»، كل منها مميز لكم بالذات، لهواياتكم، لعاداتكم، ولغرفتكم. ثم جدوا اكثر نقاط الرؤية تعبيرية في الغرفة ككل. وستكونون قد انجزتم التمرين الاول على بناء اللقطة.

ثم انتقلوا الى تمارين اكثر تعقيدا: اذهبوا الى اي متحف موجود في مدينتكم، وحاولوا مراقبة اية لوحة من خلال الاطار، من خلال «محدد اللقطة». مثلا، امامكم لوحة «المسيرة الصليبية» للرسام ريبين. تصوروا ان هذا هو مشهد من فيلم سينمائي. تجدون في اللقطة العامة للوحة ريبين تصويرا لجماهير من الناس، سيبدون في السينما كما لو انهم «سردين معلب»، فيما كل انسان في اللوحة مرسوم على نحو مثير ومتميز. يمكن ان نكتشف هناك مجموعة من التفاصيل المميزة، مجموعة من الشخصيات المعبرة. حاولوا ان تقسموا هذه اللوحة الى عشر، الى خمسة عشر، بل وحتى الى عشرين لقطة منفصلة. جزؤوها في البدء الى عشرين لقطة ثابتة، فلنقل، ابدأوا من لقطة عامة للمسيرة. ومن ثم صوروا بلقطة متوسطة اكثر اجزاء المسيرة الصليبية تعبيرية. ثم افصلوا عشر - خمسة عشر مجموعات منفردة، بلقطات تكبر وتكبر وتكبر، حتى تصلوا الى لقطات كبيرة للوجوه، ثم صوروا من جديد لقطات عامة.

ويمكن ان يتم الامر بطريقة اخرى، يمكن البدء بالذات باللقطات الكبيرة، كي لايبدو مفهوما رأسا ما يحدث امامكم. يسير اشخاص ما، احدب يستند على العكازات، شرطي يلوِّح بالهراوة، ايقونة تتأرجح. وفقط فيما بعد، بعد اللقطات الكبيرة، اكشفوا المنظر العام للصورة. حاولوا بهذه الطريقة ام تلك، ان تجدوا في اللوحة بعض اللقطات المنفصلة والمدركة، فتنجزون بذلك العمل، الذي يقوم به المخرج، اذ يحضر نفسه لتصوير الفيلم ويعد السيناريو الاخراجي، والذي سيعتمد عليه اثناء التصوير، عندما

سيتعامل مع الطبيعة الحقيقية والديكورات الحقيقية.

انكم اذ تقسمون لوحة الرسم الى مقاطع منفردة، الى عناصر، واذ تبرزون فيها التفاصيل المعبرة وتجمعونها ضمن مساحة اللقطة، فانكم تمارسون، وكما ذكرت سابقا، عملا تحليليا.

يمارس المخرج العمل ذاته في السيناريو، مع فارق واحد فقط، وهو انه لا توجد امامه لوحة مرسومة على القماش ولا وضع طبيعي لغرفة، اي لا يوجد امامه العالم المادي، عالم الاشياء، الذي يمكن البحث داخله، عن هذه اللقطات ام تلك. يوجد امامه تسجيل ادبي ـ السيناريو. ومهما كان هذا السيناريو مفصلا، ومهما كان عدد الكلمات التي خصصها المؤلف لوصف المشهد، والوضع، والمنظر، والحدث، فان كل قارىء على حدة سيتصور المادة الادبية بطريقته الخاصة. واكثر من ذلك، فان ما قد يبدو من اكثر المفاهيم وضوحا، مثل الطاولة، والكرسي، الغرفة، الشجرة، ستثير في ذاكرة كل انسان تخيلات بصرية ذاتية، ستعتمد على اين قضى الانسان طفولته، وما هي الظروف التي اعتاد عليها، وقبل كل شيء، ما هو الجانب البصري عنده الذي يقترن بهذه الكلمة او تلك ان الايطالي الذي سيقرأ كلمة شجرة سيتخيل الصنوبر والكستنة، بينما مواطن مقاطعة فولغوغراد ـ شجر الشوح والبتولا.

وكلما كان محتوى المشهد اعقد، كلما كانت النماذج البصرية، التي تنشأ اثناء قراءة ما هو مكتوب، ذات قدرة اكبر على التجاوب مع الشخصية الداخلية لمن يقرأ.

يكتب ليف تولستوي بدقة غير عادية، محض سينمائية. ولكن اذا ما استطعنا ان نعيد على الشاشة انتاج التخيلات البصرية، التي تنتج عند الانسان الشاب وعندي وعند المعاصرين لي، فاننا سنكتشف افلاما مختلفة تماما. ولو كان بالامكان ان نظهّر، كما نظهّر الفوتوغرافية، تلك النماذج البصرية، التي تنشأ في عقل قارئي «الحرب والسلم»، فانه سيبدو، انه سينشأ عند كل فرد منا فيلم مختلف تماما، وان ناتاشا ستظهر بطريقة مغايرة، وسيبدو بطريقة مغايرة ايضا الامير اندري، سيبدو الناس، البيوت، الطبيعة، الاشياء بطريقة مغايرة، وسيكون وقع الاصوات مغايرا. اما المخرج، الذي

صنع استنادا الى العمل الادبي، نموذجه البصري للفيلم السينمائي، نموذجه السمعي، ايقاعه ووتيرته، بكلمة واحدة، شكله، فانه لن يستطيع ان يلخص بدقة رؤيته وطريقته في الاستماع على الورق، مهما كانت كتابته للسيناريو الاخراجي مفصلة. في حين ان عليه ان يخبر رؤيته لمجموعة من الاشخاص، وعلى الاقل، مثلا، لمساعده، الذي سيبحث عن الممثلين من اجله.

لقد تخيل المخرج بوضوح نماذج ابطال السيناريو الجديد الذي كتبه. انه يستدعي المساعد ويقول له:

- قبل كل شيء، ابحث لي عن ممثل لدور ايفان ايفانوفيتش. انه ليس بالانسان الشاب، انه خشن وغامض. يفضل ان يكون طويل القامة. انه متحفظ وذكي. لقد قطع طريقا حياتيا طويلا وقاسيا.

يتخيل المخرج على نحو ممتاز ايفان ايفانوفيتش هذا، لدرجة انه لا يشك في أن تخيله هذا مأخوذ عن أحد او عن بعض الناس الذين يعرفهم وحده. اما المساعد فهو لا يعرف هؤلاء الناس. إنه يتطلع الى المخرج ويقول:

- افهم انه سيكون ممثلا من نوع. - وهنا يعلن اسم عائلة الممثل، الذي لا يشبه ايفان ايفانوفيتش كما تخيله المخرج، حتى بالحد الادنى من الشبه. اذ ثمة عندنا الملايين من الناس الخشنين، المتحفظين طوال القامة، والذين قطعوا طريقا حياتيا معقدا، وكلهم مختلفون جدا.

واقول مسبقا، انه يصعب على المخرج عادة ان يجد الانسان، الذي يتلاءم بدقة مع تخيله. كما يصعب ايجاد المنظر الطبيعي الذي يشبه تمام المنظر الذي حلم به. يصعب سماع الموسيقى بالذات، التي تصورها عقله. تصعب رؤية المشهد، وقد تمت تأديته كما اراد.

يتراجع المخرج في معظم الاحيان عن شيء ما. ومع ذلك، فان هذا المخرج ذاته، الذي يتراجع على الدوام، يظهر عنادا مستبدا تماما، كقاعدة، بالنسبة للامور الرئيسية، وصبرا كبيرا.

يضطر المخرج احيانا للتضحية باشياء على غاية من الاهمية فداءاً لأشياء اكثر اهمية. هنا عادة يكمن حقل الاشكالية الموجودة بين الفكرة الاولية والتنفيذ، بين السيناريو الادبي والسيناريو الاخراجي، وحين يكون المخرج

هو نفسه مؤلف السيناريو ، فالاشكالية تكون بينه وبين نفسه ، وهي الاشكالية التي غالبا ما تنشأ في السينما .

يكمن جل اهتمام المخرج ، في ان لا يؤدي ذلك العدد الهائل من التنازلات ، من التغييرات في مجال الفكرة الاولية ، الى اضاعة الشيء الرئيسي ، الذي يجب حله في الفيلم . الشيء الرئيسي ـ هو الفكرة ، المعنى الذي يضعه المخرج في معالجته ، والتي ينطلق المخرج منها لبناء كل عنصر وكل لقطة .

اذا كان المنطلق الفكري للمخرج دقيقا ، فانه سيجد المعايير من اجل تحديد ما هو صحيح وما هو غير صحيح ، ماهو سيء وما هو جيد . انه سيستطيع دائما ان يشرح ، لماذا لا يعجبه الممثل المعني ، لماذا لا يلائمه ذلك الديكور ، لماذا تحمل تلك الموسيقى طابعا مغايرا لذلك الطابع الذي يحتاجه .

عندما صورت فيلمي الاول « البدينه » ، اقتنعت بسرعة وبخيبة ، انه ليس فقط كل الاشخاص هم غير المطلوبين ، بل وعدا ذلك ، انني عاجز عن فعل اي شيء ، مما فكرت فيه سابقا . وكان كل مشهد وكل لقطة يقودانى ببساطة نحو الارتباك . ان الشيء الوحيد الذي واساني ، هو ان احد الممثلين قد قهقه بمرح مرات عديدة أثناء مشاهدة المادة ، وهكذا اعتقدت أنه إذا كانت المادة مضحكة لشخص واحد فهي ليست بذلك السوء ، كما فكرت وأخيرا ، سألت مرة : « لماذا تضحك هكذا ، ما الذي أعجبك في هذه المادة؟ » أجاب : « إنني معجب بنفسي ، لم امثل ابدا مرتديا ثيابا تاريخية ، وهذا مثير جدا ، كوني أسير في هذا البنطال وهذه السترة ، وهذا ما يجعلني في كل مرة اموت من الضحك » .

ادركت حينها ان لاعزاء في هذا ايضا . ومع نهاية الفيلم افترضت انني خسرت المعركة كليا . ولكن ما ان اكتمل الفيلم ، حتى اتضح انني خسرت جزئيا فقط ، لانه اتضح فجأة ان الفكرة الاولية المعبر عنها باختصار شديد قد برزت في الفيلم من جديد فيما بعد .

اذن كيف حصل انني في كل اللقطات كنت اقتنع دائما ، انني صورت غير ما اردت ، بينما اتضح في نهاية المطاف انه هو ذاته الى حد ما؟ ذلك لانني ، ومن غير ان الاحظ ذلك ، طبقت فكرتي الاولية الابتدائية رغم كل شيء ،

وهي التي اشتملت بشكل رئيسي على الجزء المرئي من الفيلم.

يمكن توضيح الامر بشكل مختصر جدا.

لقد جذبني في «البدينة» فكرة صنع ما يمكن اعتباره انسانا متعدد الرؤوس. لقد فكرت كما يلي: ها ان امامي حادثة مثيرة، كما لو انه توجد ثلاث شخصيات فاعلة - البدينة، الضابط، وبقية الاخرين، الذين بدوا لي الاكثر اهمية في الفيلم. لقد فكرت ان هذا النموذج التجميعي للبرجوازي، هذا النموذج التجميعي للنفاق، للطمع، للنذالة، هو بكل ملامحه، يبدو كشخص واحد مقسم الى عشرة رؤوس. وهذه الفكرة - الشخص الواحد، المقسم الى عدة رؤوس، - هي التي وجهت عملي، عندما كتبت السيناريو الاخراجي. حاولت ان البحث لا عن الفرق بين هؤلاء الناس، بل عن الشبه بينهم. انني لم اتعمق في شخصية كل منهم، بل اعطيتهم فقط مواصفات للشخصية الخارجية وعالجت كل مشهد بطريقة تجعل من ردة فعل كل منهم تبدو وكأنها ردة فعل خاصة، غير انكم اذا ما تمعنتم بدقة، فسترون ان ردة فعلهم متشابهة. وعموما، فحتى ذلك الذي لا يشارك، ايضا يشارك. انهم يغضبون في وقت واحد، وفي وقت واحد يفرحون، ينافقون في وقت واحد يتزلفون للبدينة في وقت واحد او يحتقرونها في وقت واحد.

عندما صورت الفيلم، كنت ارى فقط ما افقده وما لا استطيع فعله. اما عندما صار الفيلم جاهزا، فقد اتضح ان فكرتي قد بقيت.

وبالنسبة لاي من الافلام، فانني اعتقد ان هذا الحل الاول العادي، هو الاهم والاكثر قيمة. اذا كان الحل الاول للفيلم موجودا عندكم، اي اذا كانت بحوزتكم عظمة الدوزان، التي تحددون بواسطتها التنغيم الداخلي لكل مشهد، فعندها ستكون عندكم منهجية لحل المشهد، تنطلق من الفكرة الاولية العامة، وليس من التقطيع المهني التجريبي للمشاهد الى لقطات.

اما اذا لم يكن المخرج دقيقا وواضحا في تحديده للجانب الفكري من الفيلم، فانه سيبدو من الصعب ايجاد مقياس لتحديد كل تفصيل.

وكبرهان على الاهمية التي يرتديها الاستيعاب الفكري، ساورد مثالا من فيلم «آنا على الرقبة» المقتبس عن قصة لتشيخوف من قبل المخرج انينسكي.

اعلم جيدا ان هذا الفيلم قد نال اعجاب العديد من المتفرجين وحاز على نجاح كبير. غير ان هذا الفيلم لايعجبني. فانني قبل كل شيء لست متفقا مع الحل الفكري للفيلم. انني افترض ان انينسكي لم يفهم فكرة تشيخوف على نحو صحيح، ولهذا فان كل دقائق الفيلم - معالجته كسيناريو، مجموعة الممثلين، التي اختارها انينسكي، طبيعة تنفيذ المشاهد، كل اسلوب الفيلم، وحتى الملابس، - كل ذلك، من وجهة نظري، كان غير صادق.

لقد كتب تشيخوف قصة « انّا على الرقبة » في السنوات التي سميت مظلمة، ايام تسلط القيصر الكساندر الثالث ذو الشخصية الجديدة. ولانه كاتب مرهف جدا، فقد ملأ تشيخوف فكرة قصته برموز عميقة. غير انه اذا ما قرأت القصة بدقة، فلن يكون فهم هذه القصة صعبا.

تكمن فكرة تشيخوف في ان الناس في الدولة، في المجتمع القائم على الحكم المطلق، على الاذلال الفظ للانسان، ينقسمون الى فئتين - فئة السادة وفئة العبيد. تنتمي آنّا الى فئة العبيد. انها تخاف من كل شيء: تخاف من مدير المدرسة ومن المدرس، تخاف من الكاهن، انها تحيا في رعب عبودي مستمر، وهي قد دخلت الى بيت زوجها الموظف الغني نسبيا، كما تدخل العبدة المرتعبة. لقد كانت بالنسبة له بمثابة العبدة. لقد كانت فتاة غبية، سطحية، لها روح عبدة. حتى انها كانت تخشى ان تدعو اخوانها او اباها الى بيت زوجها، رغم انها كانت تشتاق لهم، وذلك لانها لم تدخل بعد في عالم « السادة ».

وتقام حفلة راقصة. انها لم تكن حفلة باذخة جدا، لقد كانت مجرد سهرة مرح ريفية. يكتب تشيخوف ان البهو كان يفوح برائحة الغاز واحذية الجنود. ان هذا التفصيل - « يفوح برائحة احذية الجنود » - ليشير مباشرة الى تدني المستوى الاجتماعي.

ومع ذلك، ومهما كانت هذه الحفلة التي حضرتها انّا ريفية، فانها قد حازت على النجاح في هذا المجتمع المحلي، كما حازت على اعجاب رئيس زوجها. وادركت انّا فجأة، ان بعض الامور قد تعتمد عليها. لقد اشتغل دماغها الصغير، الشبيه بدماغ الدجاج طوال ليل ما بعد الحفلة وحسم امورا كثيرة،

وفي الصباح، عندما اقترب منها زوجها، قالت له: «اخرج من هنا ايها الابله». كانت عبدة فاصبحت، على الاغلب، تخجل حتى من اللقاء مع والدها السكير، مع اخوانها الجياع، رثي الثياب. لقد اندفعت بكل قواها: يجب ان تحيا ـ طالما انت حي.

هذه هي فكرة قصة تشيخوف. وكما ترون، فهي تعني اكثر من مجرد الشفقة على الفقراء او ادانة الاغنياء، وليس فيها اي استمتاع بالرفاهية. يكشف تشيخوف بصيغة شحيحة ودقيقة، كما لو انه يستخدم مبضع الجراح، التكوين الاجتماعي لاوساط محددة في روسيا الامبراطورية ـ ان الفكرة هنا عميقة جدا.

ان شخصية انّا هي هامة جدا من اجل كشف هذه الفكرة، لانه من خلالها يبرز كل تشويه المجتمع.

لم يفهم انينسكي فكرة تشيخوف، ولهذا فانه لم يكتف بجعل بطلته جميلة، بل وذات روح جذابة: لقد بدا له ان هذا سيكون افضل للعرض السينمائي.

انه استدعى ممثلة جميلة (وهذا ليس بالأمر السيء)، فقد اصبغ عليها خواص الاحتجاج الاجتماعي، والتي لا تتصف بها انّا اطلاقاً. ان بطلة انينسكي تحن وتتألم في بيت زوجها. انهاتتطلع بابتسامة مليئة بالمرارة الى السنجاب داخل القفص، الذي يجب، كما هو واضح، ان يرمز الى وجودها غير الحر. انها تحاول ان تهرب من البيت، وعموما، تسعى بكل الوسائل المتاحة للممثلة وللمخرج، لكسب تعاطف الجمهور. انها تقول لزوجها احيانا: «اخرج من هنا ايها الابله» فلا يستقبل هذا على انه تحول العبدة الى سيدة بل على انه تصفية حساب بين نفس معذبة ومهانة وبين عالم الشر.

غير ان ذلك يجعل من غير المفهوم على الاطلاق، لماذا انغمست بعد ذلك في مغازلة التجار، لماذا توقفت عن مساعدة الاب والاخوة؟

ان قصة تشيخوف، المتحفظة والعميقة في فكرتها، قد تحولت على الشاشة الى عمل سطحي. وقد كانت نتيجة هذا الحل الفكري تغيير نسيج كل الفيلم.

حقا، اذا كانت أنَّا، بعد أن طردت زوجها، ستبدو محقة في عيون المتفرجين، اذا كانت في داخلها ـ شخصية احتجاجية، فيجب ان نجعل من

التاجر، الذي ارتبطت معه في علاقة، اكثر اثارة وافضل، لكي يغفر لها المتفرج هذه العلاقة الغرامية. وهكذا تم اختيار ممثل جذاب لدور التاجر هو ميخائيل جاروف.

يجب الاهتمام بايجاد تبرير اخر لانّا، يجب تبيان ان رأسها قد دار ليس نتيجة لنجاحها في الحفلة الريفية التافهة وعديمة الذوق، بل نتيجة دخولها الى عالم علية القوم الحقيقي والمترف. ولهذا فان انينسكي يرفع من المستوى الاجتماعي للحفلة، يجعل المكان، الملابس، والرؤساء رائعين، يصنع عرضا «مغريا وجميلا».

وهذا ينطبق عل كل شيء. يمكن تتبع الفيلم كله لقطة لقطة، والاقتناع بان محتوى كل لقطة وصياغتها، ابتداء من الديكور والملابس وانتهاء بتصرفات الاشخاص فيها، ليعتمد على الحل الابتدائي للاشياء غير الصحيح من الناحية الفكرية.

يمكنكم ان توافقوني او ان لا توافقوني، يمكن ان يعجبكم فيلم انينسكي وان لا يعجبكم على الاطلاق التفسير المقدم من قبلي. ان أمراً آخر يهمني: ان حل كل مشهد، لكل لقطة، ليعتمد على هذه الفكرة الابتدائية، على كيف فهم المخرج محتوى العمل وفكرته.

لقد حصل امام انظاري مرة حل ناجح، والاهم من ذلك، سريع جدا لفيلم ولفكرته الفنية من قبل المخرج تاركوفسكي. انه فيلم «طفولة ايفان» المقتبس عن قصة بوغومولوف، المكتوبة باسلوب جد واقعي وهادىء، حيث الطفل فيها عادي، وهو حين لا يراه احد، يلعب قافزا فوق مربعات الارض.

ان تاركوفسكي، لم يكن البادىء باخراج هذا الفيلم. لقد بدأ العديد من المخرجين باخراج هذا الفيلم عن قصة بوغومولوف. وكانت النتيجة دائما غير ناجحة. ولربما كان اساس الفشل يكمن في ذلك الوضع الاعتيادي، حيث يرسل الكبار الطفل الى الموت، يرسلونه في عملية استكشاف. ان هذه البساطة (والتي قد تكون احيانا اسوأ من السرقة، واحيانا ضرورية الى حد كبير) كانت تكمن في تلك «البساطة» التي تم من خلالها، عموما، حل هذا الوضع الشاذ: يذهب الطفل في اكثر العمليات خطورة، لانه في تلك الاماكن التي

سيموت فيها الرجل حتما، من المحتمل ان يعود الطفل سالما. كانت هذه البساطة تثير انطباعا قاتما.

بعد ان تم توقيف الفيلم، تشاوروا معي في من يمكن تكليفه باخراج هذا الفيلم من جديد، او انهاء الفيلم الذي بدىء فيه، بما تبقى من نقود وباسرع وقت ممكن. اوصيت بتاركوفسكي.

قرأ تاركوفسكي القصة، وبعد ان قرأها خلال يومين، جاء إليَّ وقال ما يلي:

- لقد خطر ببالي حل الفيلم، اذا كانت وحدة الاخراج والاستوديو سيوافقان على هذا الحل، فسأخرجه، وان لم يوافقوا - لا يمكن عمل اي شيء.

سألته:

- ما هو هذا الحل؟

- ايفان يحلم.

-وماذا يرى في احلامه؟

- انه يرى في احلامه تلك الحياة المحروم منها، يرى الطفولة العادية. يجب ان تكون في الاحلام طفولة عادية سعيدة. انها لسخافة مرعبة تحدث في الحياة، يضطر الطفل للقتال.

وكما ترون، فان حل الفيلم تم بسطرين فقط، وهو لا يشغل اكثر من بضعة دقائق.

تمت الموافقة على اقتراح تاركوفسكي، والذي ادى الى تغيرات جذرية في بناء السيناريو، الى ضرورة اعتماد طفل اخر للدور، اذ سرعان ما نشأت مسألة التباين بين الحلم والواقع. ان حل فيلم «طفولة ايفان» ليكمن كليا في هذا الحل، فيما كل جزئياته، هي فقط مجرد جزئيات من ذلك النموذج الفني العام، الذي فكر فيه المخرج، عندما بدأ العمل. ان كل الجانب التوضيحي، التشكيلي من الفيلم، كل نظام العمل مع الممثلين، اختيار الممثلين، تركيب الفيلم - كل شيء تماما، وحتى حيوية المقاطع والمحتوى الحسي والانفعالي للقطات منفردة، - كل هذا كامن، اذا ما فكرتم، في هذا الحل القصير جدا.

اذن، فان المخرج يبدأ من تحليل السيناريو، وهو قبل كل شيء يحدد بدقة

لنفسه وظيفة الفيلم، اي فكرته. انطلاقا من هذه الوظيفة المحددة، يختار المخرج مجموعة التمثيل بشكل تقريبي، حيث يتم تدقيقها اثناء ما يسمى «بالاختبارات».

الاختبار ـ بمثابة الامتحان الاخراجي والتمثيلي. يؤدي الممثلون اثناء الاختبارات مقاطع صغيرة من ادوارهم اللاحقة، ويشاهد المخرج هذه الاختبارات على الشاشة ليقرر نهائيا مجموعة الممثلين.

وفي نفس الوقت، وكما ذكرنا أعلاه، وانطلاقا من فكرته الأولية، يصمم المصور والرسام مشروع الصياغة البصرية للفيلم. هنا تحدد طبيعة الديكور، الملابس، طبيعة الضوء، الحل الانفعالي لكل مشهد، الحل اللوني للفيلم.

وبالتوازي مع ذلك، يفكر المخرج مع الملحن بطبيعة الموسيقى، ومع مهندس الصوت ـ بالجو العام للصوت في الفيلم. ويسجل كل ذلك في السيناريو الاخراجي.

يتم تنفيذ كل هذا العمل خلال ما يسمى بالمرحلة التحضيرية. انها مرحلة التحليل والعثور على الحلول الابداعية.

يبدأ المخرج مع انتهاء المرحلة التحضيرية بتصوير لقطات منفردة. يفترض في هذه المرحلة ان المخرج وجميع معاونيه يتصورون الفيلم بوضوح كاف، بما يساعد على ايجاد الحل الضروري لكل لقطة فورا سواء من ناحية المحتوى أو من ناحية الشكل، وذلك في مرحلة التصوير. يتم عادة في اليوم الواحد تصوير ما يقارب الدقيقة والنصف من احداث الفيلم، هذا وان الدقيقة والنصف قد تتألف من عدد كبير من اللقطات القصيرة المنفصلة، ومن عدد قليل من اللقطات الطويلة.

بعدما يتم تصوير كل لقطات الفيلم، تبدأ المرحلة النهائية ـ المونتاج. وفي الحقيقة، فإن العديد من المخرجين يؤلفون بالتوازي مع التصوير، وما أن ينتهوا من مشهد ما، حتى يباشروا بتجميع لقطاته، ولو بشكل تقريبي. وما ان ينتهي تصوير الفيلم، حتى يكون قد تجمع عند هؤلاء المخرجين شكل اولي تقريبي للفيلم. لا يباشر المخرجون الآخرون بالمونتاج، الا بعدما يتم تصوير آخر لقطة. هكذا، مثلا، كان ايزنشتاين يتصرف. لقد كان المونتاج بالنسبة له

مهم الى درجة كبيرة ، وكان يوليه اهتماما كبيرا ، بحيث أنه لم يكن قادرا على الاهتمام بأي أمر آخر . كان ايزنشتاين يعتبر المونتاج سيرورة مستقلة تماما ومتميزة .

وفي كل الاحوال تحين اللحظة ، حيث لقطات الفيلم كلها قد صورت ، وتم وضعها داخل علب مرتبة داخل خزائن معدنية في غرفة المونتاج . وتبدأ المرحلة الختامية من مراحل عمل الفيلم - مرحلة التركيب . انكم تجمعون عناصر مبعثرة في كل متماسك موحد .

فقط الآن ، وبعد أن جمعت مع بعضها البعض ، تبدأ اللقطات بتكوين سلسلة الحدث الموحدة . والآن فقط تتحول بعض المقاطع الصوتية ، اذ يتم تلصيقها ، الى حوار منطقي متنامي . والآن فقط تظهر المؤثرات الصوتية والموسيقى ، والتي تثبت أساس كل الجزء الصوتي من الفيلم .

تسمى هذه المرحلة في السينما بمرحلة المونتاج النهائي . وفي هذه المرحلة بالذات يجري التجميع النهائي واستيعاب كل ما تم تصويره .

سؤال : ماذا يعني التصوير على طريقة « بلاي باك »؟

هذا يعني ، انه يتم مسبقا تسجيل موسيقى او اغنية ، ثم تبث اثناء التصوير بواسطة مكبر للصوت ، وتصور اللقطة على ايقاع هذه الاغنية او تلك الموسيقى .

تخيلوا ان شابا وفتاة يرقصان رقصة روك اندرول على الحلبة في قاعة للميوزيك هول ، ويدور في نفس الوقت في الصف الاول حوار نفسي خاص وشديد الحيوية . كيف ستصورون ذلك؟ انكم لن تستطيعوا ان تصوروا هذا وذاك معا . انه امر مستحيل ، لانه اذا كانت الاوركسترا ستعزف روك اند رول ، والثنائي الراقص يؤدي وصلته ، فيما انتم في نفس الوقت تحاولون اجراء الحديث ، فان الموسيقى عندكم لن تكون كاملة . يجب ان يستند الحوار كله على الموسيقى وان يجري تسجيله بطريقة البلاى باك . وما العمل بالنسبة للحوار ، ان كان المتحاوران سيبدوان من خلف الراقصين؟ هذا يعني ، انه سيتم تسجيل صوت الحوار على حدة .

يجب على القول، أن تسجيله على حدة لن يكون جيدا كما هو الامر بالنسبة للصوت المسجل بشكل متزامن. يمكن القيام بهذا التسجيل على نحو دقيق جدا، غير ان الممثل لن يتمكن ابدا من ان « يسجل » بنفس الحرارة التي يشعر بها عندما يمثل، اذ ان كل اعضاءه ستتحرك في احدى الحالتين، بينما في الحالة الثانية ـ عليه ان يعيد انتاج الالفاظ، وبغض النظر عن مدى موهبته، فان ذلك سيكون مجرد تكرار آلي لما قد تم تنفيذه سابقا.

اليكم الوضع داخل غرفة التسجيل ـ هدوء ميت، ثمة صوت بارد يلقي الاوامر: « انتباه، موتور ». ويعرض على الشاشة شريط سينمائي لا ينتهي، على الممثل ان يراقبه وان يقول، مثلا: « ماما، انني اسف من اجلك، غير انه يجب ان اقتلك ». ويكرر ذلك الى ما لا نهاية. انه يقول: « ماما، ماما ». كلا، لقد تأخرت. « ماما، ماما، انني اسف من اجلك ». ويتكرر ذلك الى ما لا نهاية. واخيرا، يبدأ في « اصابة الهدف »، فتقول فتاة المونتاج بلا مبالاة: « ان هذا معقول، فلنسجل مرة اخرى ». ويقول الممثل لمرات خمسة: « ماما، ماما، انني اسف من اجلك، غير انه يجب ان اقتلك ».

فهل من الممكن يوما ما ان تتم تأدية ذلك، بنفس الطريقة التي سيقول بها هذه الجملة لأمه؟ كلا، بالطبع. يوزن المخرج في كل من هذه الحالات ما هو الاهم بالنسبة له ـ الحوار ام الرقص، وهذا ما يحدد طريقة التصوير. فاذا ما قررتم حسم الامر لصالح الرقص، فستختارون طريقة البلاي باك.

سؤال: هل يجب ان نحدد في السيناريو الاخراجي حلول الفيلم الضوئية واللونية؟

ـ نعم، يجب ان تكون الحلول الضوئية واللونية واضحة بشكل جيد في السيناريو الاخراجي، على الاقل على شكل نوايا ما، على الاقل من خلال خطط تقريبية.

ان درجة تقريبية هذه الخطط يمكن ان تكون كبيرة كفاية. وهكذا، مثلا، قررنا من اجل فيلم « الادميرال اوشاكوف »، وبعد ان كتب السيناريو الاخراجي وحدد شكله المونتاجي، الطابع اللوني العام للفيلم. لقد قررنا

استخدام لون مائل الى البني بالنسبة لانكلترا ولكل غرف السفن ، وذلك على خلفية هادئة ، عميقة ، ومعتمة عموما ، اما التلوين فقد حصلنا عليه بواسطة مقدمة اللقطة ، بواسطة ملابس الاشخاص ، وتفاصيل مقدمة اللقطة .

انطلاقا من هذا الحل العام ، ولتجنب ايما تفسير خاطيء ، كنا نختار الالوان للديكور من كتاب خاص بالالوان ، ونقص قطعا من القماش من اجل الملابس ونلصقها فوق التصاميم . واذ تعلمون ما الذي يوجد عندكم في مقدمة اللقطة ، فانه سيكون بمقدوركم ان تحددوا بدقة كافية السلم اللوني للقطة القادمة ، لان القصاصات اللونية اعطتكم تصورا عن لون الملابس .

ان هذا الحل اللوني ، البسيط جدا ، قد ساهم بجزء هام في تسهيل عملنا ، وعدا ذلك ، فقد جعل الحل التلويني للفيلم عموما عضويا الى هذا الحد او ذاك .

يمكن ان يصل المرء الى هذه الدرجة من العناية . ولكن هذا ليس الحد النهائي : يمكن رسم تخطيط ملون لكل لقطة ، يمكن الاستدراك والتفكير مسبقا بتحديد بعض اللطخات اللونية ، بعض الانتقالات ، بعض المؤثرات ، وذلك ضمن السيناريو الاخراجي .

الحديث السادس

الميزانسين في المسرح وفي السينما

نفهم الميزانسين على انه مجمل الحركات التي يؤديها الممثل فوق المنصة وفق منطق الحدث وبالتطابق مع النص. يدخل الممثل، يخرج، يجلس، يقف، يقترب اكثر من مقدمة المنصة او يبتعد نحو العمق، يهرع نحو شريكه او يفترق عنه. ان محصلة هذه الحركات البسيطة هي ما تشكل الميزانسين، ووضعية الممثل فوق الخشبة.

يتميز الميزانسين السينمائي الى حد كبير مبدئيا عن الميزانسين المسرحي. انه اكثر تعقيدا، والى حد ما اكثر خفية. يعبّر المخرج في المسرح بشكل مكشوف عن فكرته الاولية داخل نظام الميزانسين. ان والدي الميزانسين السينمائي هما، من جهة ـ الميزانسين المسرحي، ومن جهة أخرى الكاميرا السينمائية التي تتدخل في الميزانسين. ولهذا عادة يصبح الاحساس المسرحي بالشكل الرئيسي للميزانسين في السينما ضعيفا، بسبب تنقلات الكاميرا، بسبب اللقطات الكبيرة. ومع ذلك، فهو يبقى نقطة الاستناد الداخلية بالنسبة لبناء المشهد، ولا يجدر بالمخرج أن ينسى ذلك.

وكما ذكرنا سابقا، فان المخرج السينمائي وكذلك المسرحي يحققان نشاطا شديد التنوع. يرتبط كل هذا النشاط في المسرح المعاصر بهذه الطريقة او تلك بنشوء الميزانسين المعبر.

يعمل المخرج مع الممثل. ولكن ما ان يخرج العمل من مرحلة القراءة وراء الطاولة، ما ان يبدأ الممثلون بالحركة، حتى يبدأ الميزانسين بالدخول في صلب العمل الاخراجي مع مجموعة المنفذين، ومن مرحلة معينة يبدأ الفهم الاخراجي للميزانسين بتحديد تصرفات الممثل ويلتحم به على نحو لا يتجزأ.

يعمل المخرج في ذات الوقت مع الرسام. ان عمل الرسام يرتبط منذ البداية مع الميزانسين اللاحق، اذ ان مخططات الديكور تحدد مسبقا وفي نواح

كثيرة طريقة تنظيم الميزانسين. او، على العكس، يملي قرار المخرج حول طريقة الميزانسين على الرسام العديد من عناصر القرار الديكوري. يبدو ذلك واضحا بشكل خاص من مثال بعض تجارب ستانسلافسكي، والذي كان دائما يقدر الرسامين، الذين يكيفون ديكوراتهم مع الميزانسين المعطى، الرسامين - المحترفين، الذين لا يحاولون ان يخلقوا على المسرح مؤثرات ديكور بصرية مستقلة، وان كانت معبرة جدا، الا أنها لا تقدم للمخرج مساحة مريحة من اجل تنظيم الميزانسين، نقطة استناد للميزانسين. كان ستانسلافسكي يقدر الرسام، الذي يخضع كل عناصر الديكور، كل تعبيريته، وكل جماله لاراحة المخرج عند التخطيط، ولفكرة المخرج الاولية.

يقرر المخرج ايقاع المسرحية. غير ان ايقاع المسرحية يرتبط بشكل لا يتجزأ مع حركة الممثلين، مع الميزانسين. يقرر المخرج الاصوات الموسيقية في المسرحية. غير أن الموسيقى ترتبط على نحو لا يتجزأ بتعاملها مع الميزانسين. يتعامل المخرج في المسرح مع الضوء غير أن الضوء يرتبط بالميزانسين.

وهكذا، فان الميزانسين يرتبط مع كل عناصر النشاط الاخراجي، وهو يحدد تصرفات الممثل وهو بدوره نتيجة للنشاط التمثيلي فوق المنصة.

قبل نهاية القرن التاسع عشر (في روسيا - قبل ستانسلافسكي) كان مفهوم الميزانسين بدائياً جدا. ومن حيث الجوهر، فقد كان مجرد نظام لتوزُّع - المداخل، المخارج، التنقلات، التي تعطي الممثلين امكانية القاء النص. وتراكمت في هذه الحالة مجموعة كاملة من القواعد المسرحية المجازية.

مثلا، اذا وقف الممثل امام الجمهور ملتفتا نحوه من جهة كتفه الايمن، فانه حسب القانون المسرحي لا يملك الحق في ان يلتفت الى الخلف من ناحية الكتف الايسر، وعليه بالتأكيد ان يستدير نحو الجمهور مبينا له وجهه، اي بدلا من ربع دورة عليه ان يقوم بثلاثة ارباع الدورة. كان يمنع المرور امام الممثل المتحدث والتغطية عليه اثناء القائه للحوار. كان يمنع على الممثل ان يقف بطريقة، تجعل الممثل الاخر، الذي يخاطبه، يضطر لادارة ظهره نحو الجمهور والخ، والخ.

ان فن توزيع الممثلين بهذه الطريقة، التي تسمح بان لا يغطي احد الممثلين

على الاخر ، بان يكون الجميع بادين في نفس الوقت ، ـ ان يستديروا بوجههم نحو الجمهور ، ان يدخلوا من حيث يجب ، ان يخرجوا عندما يجب ، ان لا يصطدموا فيما بينهم ـ ان هذا هو ما كان يسمى بالتوزع او الميزانسين ، كما نسمي ذلك الان . وكقاعدة ، لا يوجد اي فن حقيقي في هذا التوزع . حتى ان الاخراج لم يكن موجودا ، من حيث الجوهر ، في العديد من الفرق . احيانا كان يشرف على عملية التوزع مدير الفرقة ، اي صاحب المشروع .

ثبت ستانسلافسكي مجموعة كاملة من الوظائف الجديدة للميزانسين ، على الرغم من انه ، بالطبع ، استفاد من التجربة ، التي راكمها بعض الممثلين الطليعيين وبعض المسارح الطليعية ، الروسية والاجنبية . لقد اكمل هذه التجربة ، عممها وطورها ، وقام بوضعه مهام للميزانسين جديدة كليا ، محولاً إياه إلى فن اخراجي حقيقي .

نشأت في السنوات الاخيرة في الفن خلافات حول الميزانسين ، ولهذا فمن المهم الآن خصوصا ايضاح هذه المسألة . تكمن القضية ، في أنه على امتداد العقد الاخير من القرن التاسع عشر والعقود الثلاثة الاولى من القرن العشرين ، وفي مرحلة الديكتاتورية الاخراجية (والتي تحدثنا عنها سابقاً) ، تم ايصال الميزانسين في المسرح الروسي الى درجة الحذاقة ، واصبح تشكيل المشهد والعمل المترف على الميزانسين ، وبسبب من بعض المخرجين ، يضغط سواء على الممثل او على نص المؤلف .

وبمثابة احتجاج على هذا النمو المفرط لدور الميزانسين برزت تيارات ، حاولت عموما ان تنفي الدلالة الجمالية للميزانسين . لم تنتشر هذه التيارات في المسرح فقط ، بل وبشكل رئيسي في السينما . لقد سمعت بنفسي تأكيدات من بعض كبار المخرجين السينمائيين السوفييت ، حول ان مفهوم « فن الميزانسين » عموما قد شاخ ، وان على الممثل ان يحيا على الشاشة وان يتحرك كما يريد او كما تتطلب الحياة ، أو مغزى الحدث ـ ليس اكثر . أما جمال الميزانسين ، مرونته التعبيرية ، اتساعه ، كماله التكويني ، فلا يمكن أن يكون له أي معنى . « حان الاوان لنسيان هذه الالعاب الطفولية ، ـ قال لي مرة احد المخرجين السينمائيين . ـ الميزانسين ـ مجرد دلع جمالي » .

اني اعارض بجدة مثل هذه النظريات وهذه العلاقة مع الجانب المرئي في المسرح والسينما.

وبالطبع، فان الميزانسين في ابسط اسمه يتكون من ثلاث حركات ابتدائية، يمارسها الانسان في حياته للتعبير عن الاحاسيس، الافكار، والانفعال. يتحرك الناس في الحياة. من المستحيل الجلوس طوال الوقت. ويتحرك الممثلون للسبب ذاته ـ يقفون اثناء الاضطراب، يتراجعون الى الوراء اثناء الخوف، يهدؤون ويجلسون.

وفي الحقيقة، فقد كان في مسرح الكساندريفسكي يوما ما ممثل يدعى فارلاموف، وكان سمينا الى درجة وعجوزا جدا، بحيث أنه اذ كان يخرج الى المنصة، يجلس احيانا فوق المقعد مواجها الجمهور ويستمر في جلوسه، الى ان يتوجب عليه الابتعاد عن المنصة. ولانه كان يمتلك سحرا هائلا، تقنية مسرحية عالية وقدرة على التعبير، فهو، اذ يجلس فوق المقعد، يسيطر بسهولة على القاعة، كانوا يتفرجون عليه بمتعة. ولكن ذلك استثناء. ان الممثل الاقل سمنة والاقل شهرة، وبالمناسبة، الأكثر واقعية، بالطبع، يشعر بالحاجة الى الحركة اثناء سير الحدث. وهكذا ينشأ الميزانسين قبل كل شيء باعتباره حاجة للممثل.

ولكن هذا هو السبب الداخلي لنشوئه. اما هدفه فلا يكمن اطلاقا في جعل الممثل يشعر بنفسه جراً فوق المنصة في أن يسير عندما يرغب بذلك وان يجلس عندما يرغب بالجلوس. ان هدف الميزانسين ـ هو نقل معنى ومحتوى انفعال ما يحدث الى المتفرج، اضفاء شكل جمالي على الحدث، وهذا امر مختلف تماما. احيانا لا تتطابق حاجة الممثل للسير وللجلوس مع مهمة المخرج، الذي يسعى للتعبير عن معنى المشهد.

ان الميزانسين هو قبل كل شيء طريقة لتوصيل محتوى الاحساس الى المتفرج، كما هو الامر بالنسبة للنص. ذلك ان الحياة لا تتجلى من خلال الكلمة فقط، بل ومن خلال الحركة. ان الكلمة والحركة متساويتا الحقوق. ثمة ميزانسين بين ايدي المخرج ـ انه نص صامت، حدث صامت، كما ان الميزانسين المبني بشكل جيد يعبر عن فكرة المشهد، عن حدثه بنفس الدرجة، التي تعبر بها الكلمة. ان التآلف بين الحركة والكلمة يكشف معنى المشهد،

حرارته، جانبه الشعوري.

وبهذه الطريقة، فان الميزانسين هو لغة المخرج. ان المخرج حر في تفسير بعض الملامح فقط ـ النص الذي يلقيه الممثلون، كتبه المؤلف... وعلى المخرج ان يخبرنا فقط عما هو حاصل بين السطور، اي تلك الفكرة الداخلية، ذلك الشعور الداخلي، الذي بمعونته يلقي الممثل الحوار المقترح عليه من قبل المؤلف. بين نص المؤلف والممثل يقف المخرج كمعلم فقط، كمفسِّر. امّا حركة الممثل، الجانب الثاني من حياة الانسان، فان مؤلف النص عادة والى حد ما لا ينتبه لها، ويلعب المخرج دور مؤلف ذلك الايماء، الذي يتكون بنتيجة الميزانسين المقترح من قبله، والذي يتطور فيه الجانب التشكيلي من الحدث.

وبالتالي، فان الميزانسين ـ انما هو لغة المخرج المتميزة. انه يخبر المتفرج عن فهمه للمسرحية بلغة الميزانسين. يجب ان يعبر الميزانسين عن الافكار، عن الحدث، عن محتوى المشهد، ان يوصل بنيته الشعورية، ان يحدد الايقاع، ان يميز الاساسي من الثانوي، ان يركز انتباه المتفرج على الاهم بالذات، واخيرا، ان يخلق اللوحة الخارجية للعرض المسرحي ـ الفرجة.

ان نفي الميزانسين ـ عدمية من نوع خاص. يمكن ان يكون الميزانسين جميلا وغير جميل، معبرا او غير معبر. وقد يتحقق نتيجة للميزانسين الاخراجي عرض مثير ومتوتر، او ان الممثلين سوف يتجولون فوق المنصة، ناطقين بالنص الذي قدمه المؤلف، ـ ليس اكثر.

ينتمي اول نص مؤلف بدقة غير عادية حول اهمية الميزانسين المسرحي لقلم غوغول. اقصد نهاية مسرحية «المفتش العام». تنتهي المسرحية بظهور رجل الشرطة والذي يدخل منزل حاكم المدينة ويقول: «ان الموظف الذي وصل الى بيتربورغ حسب الاوامر قد توقف في الفندق وهو يستدعيك اليه فورا». هنا يصف غوغول المشهد الشهير الصامت، واجدا لكل شخصية فاعلة وضعا جديدا للجسم وتعبير الوجه الخاص بها. يفترض غوغول ان توصيل التأثير الهائل للخبر المتعلق بالشرطي سيتم بوسيلة محض بصرية، اخراجية، ميزانسينية. انه يصف بدقة التخطيط، الذي يجب اعادة خلقه بكل تفاصيله: «ثمة من باعد بين ساقيه وفغر فاه، وثمة من حنى جسمه. ان هذا المشهد، حسب فكرة

غوغول يجب ان يستمر غير متحرك و « صامت » لدقيقة ونصف تقريبا . ان دقيقة ونصف من الصمت فوق المنصة ـ لزمن ضخم بالنسبة للمسرح .

ان التبديل المفاجيء لاماكن الشخصيات ، الاوضاع التعبيرية الجديدة ، الوقفة الطويلة المتحجرة فوق المنصة ، ان ذلك كله ، حسب رأي غوغول ، يجب ان يؤدي بحد ذاته الى إحداث تأثير قوي على المتفرج بحيث ، يبدو واضحاً لا يحتاج الى أي نص أو تفسير ، يوضح الانهيار الكامل لمجتمع المرتشين واصحاب المشاكل .

للميزانسين علاقة مباشرة بكل نظام العمل التمثيلي . يحدثنا ستانسلافسكي انه اذ لم يزل بعد مخرجا شابا ، قرر ان يخرج « المفتش العام » مع مجموعة من الممثلين المحترفين . لقد ادوا المسرحية كلها امامه ، وشاهد هو التمرين على المسرحية بكامله ، واذ اقتنع ، بان « المفتش العام » مخرجة وفق تقاليد ترسخت منذ غابر الازمان ، فقد صرح ، بانه اما يجب ترك كل شيء على حالته ، وهنا لن يبقى امامه شيء ليفعله ، واما البدء بكل شيء من جديد . عبَّر الفنانون عن رغبتهم في العمل معه في نموذجه الجديد .

هل تعتقدون ، ان ستانسلافسكي بدأ من « لقد حرفتم كل شيء ، ضغطتم كل شيء ، بالغتم في الاداء ، تصرفتم بشكل نمطي ، هلموا ومثلوا على نحو اكثر طبيعية ، تمعنوا في المغزى » والخ؟ ذلك اننا عادة نفهم هكذا منهج ستانسلافسكي . لاشيء من هذا القبيل . لقد ابتدأ ستانسلافسكي من شيء مختلف تماما . اليكم ما يكتبه هو عن ذلك :

« ... فلنبدأ ، ـ قلت لهم ، عندما صعدت الى المنصة . ـ هذه الاريكة موجودة على اليسار . انقلوها الى اليمين . باب الخروج على اليمين . ضعوه في الوسط . بدأتم الفصل جالسين على الاريكة؟ انتقلوا الى الجهة المعاكسة ، الى الكرسي » .

هكذا تصرفت في حينه مع الممثلين الاصليين بكل الطغيان الذي كنت اتصف به في ذلك الوقت ، ـ يكتب ستانسلافسكي . ـ « والان مثلوا المسرحية من البداية وبميزانسينات جديدة » ، امرتهم . غير ان الممثلين المرتبكين بوجوههم المندهشة ، لم يفهموا اين يجب على كل منهم ان يجلس او كيف

يتحرك. والان... بدون ايما ارضية تحت اقدامهم استسلموا كليا، وهكذا بدأت اوجه الممثلين بطريقة لا تتشابه ابدا مع طريقة توجيه الهواة».

يقول لنا هذا المقطع الكثير.

ان تغييرا بسيطا في الميزانسين قد ادى الى ان تسحب فورا من تحت اقدام الممثلين ارضية الانماط المعتادة. لقد ارتبكوا: عليهم ان يبدأوا العمل ضمن ظروف جديدة، اي ان يسيروا من اليمين الى اليسار وليس من اليسار الى اليمين. وقد يبدو ان لا فرق في الامر. لا شيء من هذا القبيل. انهم الان بين ايدي المخرج، اذ ان الانتقال الجديد يملي تصرفا جديدا، والمخرج هو من يدل الممثل على التصرف الجديد.

وفي الحقيقة، فان ستانسلافسكي يعترف لاحقا، بان محاولته لاعادة تركيب العرض المسرحي لم تنجح. لقد ارتبك الممثلون في البداية، ومن ثم وقعوا في النمطية مرة اخرى. كانت ثمة حاجة لاصلاح المسرح اصلاحاً اكثر عمقا. لقد بدأ ستانسلافسكي بهذا الاصلاح الاكثر عمقا فيما بعد، ولكننا لن نتحدث عن ذلك الآن.

مهما كانت الدلالة التي نعطيها للميزانسين ولتعبيريته، فانه لا يجب نسيان، ان على الميزانسين في اساسه ان يستند على فعل الممثل الفيزيائي الصحيح حياتيا. تكمن كل مهارة المخرج في الجمع بين هاتين اللحظتين - تعبيرية الميزانسين الخارجية، لوحته القوية والانيقة - والتعبير المبرر عن الفعل الداخلي للممثل.

ان الميزانسين المسرحي بالمقارنه مع الميزانسين السينمائي ليحتوى على مجموعة من الصعوبات المتميزة. وفي الوقت ذاته فهو ابسط الى حد كبير. يكمن الاختلاف العام في أن ميزانسين المسرح محسوب على المتفرج غير المتحرك، في حين انه في السينما - محسوب على المتفرج المتحرك. وعلى الرغم من انه في اساس الميزانسين السينمائي، في عمقه، يوجد دائما ميزانسين مسرحي، فان الميزانسين السينمائي يستند اضافة، الى عدد كبير من وسائل سينمائية خاصة لتوصيل محتوى الحدث للمتفرج، الى وسائل سينمائية للنظر الى العالم.

عندما يبني المخرج الميزانسين المسرحي، فانه يبنيه اخذا بعين الاعتبار المتفرج المفترض، الجالس في منتصف الصالة تقريبا، قرب الممر الاوسط، وعادة في مسرح من الحجم المتوسط - على مستوى الصف الحادي عشر والثالث عشر. هنا توجد عادة طاولة المخرج في فترة التمارين الاخراجية. غير ان الناس الحقيقيين، الاحياء، الذين سيجيئون الى المسرح لمشاهدة العرض، لن يروا الميزانسين مثلما رآه المخرج، لانه كان محسوبا على مركز الصالة، بينما قد يجلس المتفرج اما على اليمين او على اليسار، اما اقرب او ابعد او اعلى. وهنا، فان المتفرج المسرحي، اذ يرى خشبة المسرح امامه من تلك الزاوية، التي جعلها من نصيبه قاطع التذاكر، الذي باعه تذكرة في ابعد مقعد الى اليمين في الصف الثالث او ابعد مقعد الى اليسار في الصف التاسع عشر، ان هذا المتفرج سيختار بنفسه موضوع انتباهه فوق خشبة المسرح. انه سيراقب تفاصيل الوضع، الممثلين، سيطوف ببصره فوق الخشبة، سيشاهد كل الحدث رأسا او انه سيكتفي بتتبع ممثلة شابة جميلة. ولكي يخضع تجوال نظر المتفرج فوق الخشبة الى نظام محدد، فان المخرج اضافة الى الوسائل المسرحية الخاصة، يلفت انتباه المتفرج في اللحظة المعينة نحو الممثل المطلوب، وكذلك نحو زاوية المنصة المطلوبة في اللحظة المعنية.

لا يترك الميزانسين السينمائي مجالا لاستقلالية المتفرج، على الرغم من انه محسوب على المتفرج المتحرك الى اقصى درجة، الفضولي الى اقصى حد. ان المتفرج في السينما، يبدو كمن يتواجد بنفسه فوق المنصة وكمن ينتقل باستمرار من مكان الى مكان. ان تصرف الكاميرا في الفيلم، من حيث الجوهر، هو تصرف المتفرج، او بشكل اصح، تصرف المخرج، الذي يقود المتفرج من يده ويقول له: «راقب المشهد كله من هذه الزاوية، من اليمين الى اليسار. والان اصعد الى الخشبة، تمشى قرب هؤلاء الناس، توقف للحظة عند هذه الفتاة، تطلع نحوها - فهذا مهم. والان فلنعد الى الوراء، ولنر ما يحدث في تلك الزاوية من المنصة. ولكن لا تنس، انه يجلس في الزاوية الاخرى انسان غير مريح على الاطلاق، وهو سيدبر امرا ما الان، فلننظر اليه، فلنقترب، فلنقترب اكثر، فلنتمعن في عينيه. لنعد الان فورا ولننظر الى الجميع معا. هل تلاحظون

هذين الشخصين بين الجموع؟ ركزوا انتباهكم على الاطول، انه سيتكلم الان ».

وكما لو ان الكاميرا تتحرك مع المتفرج، متأملة الناس باستمرار من خلال لقطات كبيرة احيانا، واحيانا من خلال لقطات عامة اكثر. وهنا تحدد الكاميرا في كل لحظة تلك الزاوية الوحيدة، التي اختارها المخرج للنظر منها. ان كل متفرجي السينما موجودون في وضع متساو. ولا يهم، في اي صف وفي اية جهة تقع مقاعدهم، فالمنظر سيمتد امامهم في شكله النهائي المختار. ان المخرج، كما نعلم، ينجز هذا الاختيار من خلال نظام اللقطات.

يمكن ان تكون حركة الكاميرا سلسة (بانارا ما[19] لقطة متابعة)، او متقطعة، على شكل قفزات (التصوير المونتاجي)[20]. يمكن للكاميرا ان ترمي بالمتفرج من مكان الى مكان على شكل دفعات او ان تقوده بسلاسة. يمكن ان ترغمه على الركض او ان تجبره على الزحف على ركبتيه.

ان تصرفات الكاميرا السينمائية تعكس الى درجة ما شخصية المخرج. قد تكون الكاميرا هادئة وعصبية، منتبهة او مرتبكة، منطقية او مرتمية بلا معنى من جهة لجهة. واخيرا، قد تكون الكاميرا ذكية وغبية، موهوبة او عديمة الموهبة. غير انها في كل الاحوال، تتحرك بدون انقطاع عند كل مخرج وتقود المتفرج وراءها. ويؤدي ذلك الى تغيير جوهر العمل في مجال الميزانسين بالمقارنة مع المسرح، وتتعقد طريقة الميزانسين بشدة، ومن ناحية اخرى، فهي تزداد بساطة.

في المسرح عموما، ينجح المخرج بتوصيل الفكرة بواسطة حركات الممثلين، بينما يوصل المخرج السينمائي الفكرة ذاتها، المحتوى ذاته، مقيدا احيانا

(١٩) باناراما = (الحركة الاستعراضية) وهي تحريك آلة التصوير افقيا حركة محورية دون ان يتغير موضع آلة التصوير. بحيث تلتقط استعراضا للمنظر كله من يمينه الى يساره او بالعكس، وقد يستعمل هذا التعبير في حركة الآلة حركة رأسية في بعض الاحيان (معجم الفن السينمائي).

(٢٠) التصوير المونتاجي = التصوير في حالة بناء المشهد بحيث يكون المونتاج هو الوسيلة التعبيرية الرئيسية. يراعى في التصوير خدمة متطلبات المونتاج المدروسة سلفا.

حركة الممثلين، مطورا بالمقابل حركة الكاميرا. ولهذا يستحيل النظر الى الميزانسين السينمائي بدون النظر في نفس الوقت الى حركات الكاميرا، اي الى الطريقة، التي يتم بواسطتها تصوير المادة.

لقد سبق وذكرنا، ان حركة الكاميرا قد تكون واضحة، مكشوفة ـ في حالة التصوير البانارامي، في حالة التصوير من فوق العربة المتحركة او الرافعة، وقد تكون مخفية ـ في حالة التصوير المونتاجي. عادة تكون اللقطات في حالة التصوير المونتاجي ثابتة، وتكون كل لقطة منفردة غير متحركة على الاطلاق، غير ان موقع الكاميرا بين لقطتين يتبدل، اي يتحرك. ان الكاميرا تتحرك على نحو اسرع منها في حالة التصوير البانارامي، ولا تصرف على تنقلها ثانية من الزمن، وعلى الرغم من اننا لا نرى تنقلات الكاميرا هذه في حالة التصوير المونتاجي، فان الطريق، الذي تقطعه، وكما سنرى لاحقا، سيكون مستوعبا بنفس العمق، كما مثلا، قد يكون مستوعبا طريق الانسان المنتبه، المحب للمعرفة، والذي اذ يتواجد على نحو غير ملحوظ اثناء الحدث، يتأمله باكثر ما يمكن من التفصيل، عابرا بين الناس، متطلعاً في وجوههم، عائدا لكي يجلس فوق برميل ما او صاعدا فجأة على درج ما، لكي يراقب من الاعلى كل شيء.

ان الاختلاف المبدئي بين الميزانسين السنمائي والمسرحي ليكمن ايضا، في ان المتفرج في المسرح يضطر طوال الوقت لاستخلاص الخاص من العام. فطوال الوقت توجد امامه لقطة عامة للمشهد، فيما الميزانسين، الضوء، الحدث يَجبره طوال الوقت على تمييز هذه الجزئيات او تلك، هذا الممثل او ذاك، هذه المادة او تلك، اي عليه ان يستقبل العرض على نحو تحليلي.

في السينما على العكس ـ يرى المتفرج بشكل رئيسي جزئيات العرض وبواسطتها يعيد تركيب العام. ولا يتعلق هذا بالسينما الصامتة فقط، بل وبالسينما الناطقة أيضاً. يحكم المتفرج على الحدث ككل من خلال اللقطات العامة، من خلال اشخاص منفردين، من خلال مجموعات الناس، مهما كانت طريقة تصويرهم.

يسمح منهج الميزانسين السينمائي هذا بكشف الحياة في محتواها العميق، في

دقائقها، وهذا بالذات ما يميز السينما عن كل فنون العرض.

تملك السينما القدرة على مراقبة تصرفات الانسان، والذي قد يكون على الشاشة مماثلا للانسان الحقيقي. تستطيع السينما ان تقف على مسافة قريبة جدا من الحياة بكل تفاصيلها، وبكل تمظهراتها الدقيقة، ـ يحدث ذلك بالذات بفضل الطابع المتحرك الذي يساهم بكشف الميزانسين السينمائي. ان السينما قادرة على ان تجد لكل تمظهر منفصل للحياة تكوينا منفصلا، زوايا واحجام متميزة. تستمد السينما قوتها من كونها تستطيع ان تقترح من على الشاشة الشكل النهائي الخاص بها، الطريقة الشرعية الوحيدة والدقيقة لعكس كل ظاهرة حياتية مسموعة او مرئية.

من كل ما قيل اعلاه يمكن الوصول الى الاستنتاج الذي يفيد بان ليست تنقلات الممثلين هي المهمة بالنسبة للميزانسين السينمائي، بل بالذات تنقلات الكاميرا. هل يمكن التحدث في هذه الحالة عن وجود الميزانسين في السينما بحد ذاته او انه يجب النظر بطريقة اخرى الى الحدث على الشاشة؟

ان الميزانسين، كما ذكرت سابقا، موجود. انه يلتحم بطريقة معقدة مع منهجية التصوير. ولكي نحدد بوضوح اكثر طبيعة الفعل المتبادل بين الميزانسين وحركة الكاميرا، هلموا لنشرح مثالا ادبيا ولنتمعن باكبر قدر من التفصيل. اننا سنجد في هذا المثال اساس الحدث ـ تنقلات الممثلين، وايضا مجموعة من الزوايا (راكور)، والتي تشتمل على الحدث. انني اتحدث عن مشهد من قصيدة «الفارس النحاسي» لبوشكين. فلنقرأ بانتباه ثمانية وعشرين سطراً من هذه القصيدة:

دار المجنون المسكين
حول قاعدة التمثال
ونظراته الوحشية
تتفرس في وجه حاكم نصف العالم.
لقد ضاق صدره. وبجبهته
استند الى السياج البارد،
وامتلأت عيناه بالضباب،

اشتعل بقلبه ،
غلت دماؤه .
لقد صار حزينا امام هذا الوثن المتكبر .
وكمن تلبسته قوة شريرة ،
صر على اسنانه وضغط اصابعه ،
« حسنا ، ايها البنّاء صانع الاعاجيب » . ـ
همس وهو يرتعش غضبا ، ـ
« انت . . . ! » وفجأة
اندفع راكضا . لقد تراءى له للحظة
ان القيصر يشتعل بالغضب ،
فقد استدار وجهه بهدوء . . .
وفي الساحة الخالية
بدأ يركض وكأنه يسمع خلفه
قصف الرعود
الشبيه بعدو ثقيل
فوق الجسر المرتج .
وهو ، المضاء بالقمر الشاحب ،
كان يرفع يديه نحو العلا
وخلفه يندفع الفارس النحاسي
ممتطيا حصانه الجلجل . . .

اننا نرى في هذه الثانية وعشرين سطرا حركاتِ الممثلين مشروطة بدقة شديدة (ولنعتبر ان الفارس المتطي حصانه هو ايضا ممثل) ، وبكلمات اخرى ، فاننا نرى الميزانسين . وفي نفس الوقت فاننا نشعر بوجود زاوية خاصة للرؤية في كل من هذه الاسطر . وفي بعض الاسطر نشعر بوجود لقطات عامة ، مناظر معروضة على نحو واسع ، وفي الاسطر الاخرى ـ لقطات كبيرة .

من المفيد جدا بالنسبة للمخرجين ان يدرسوا بوشكين ، لانه يرى العالم دائما ، كما يراه سينمائي جيد ـ على شكل لوحات متبدلة ، متحركة ، محددة بوضوح ضمن المكان ، وهي لوحات يمكن تسميتها باللقطات بهدف التبسيط . اننا في كل من هذه اللوحات ـ اللقطات والتي ستنشأ على التوالي ، سنكتشف

بسهولة الاحجام ، وكذلك الزوايا .

ان كان بوشكين في هذه اللحظة ينظر من خلال عيون يفغيني ، فانه لن يكتب بقرب ذلك « ساحة فارغة » ، اذ لا يمكن جمع العيون والساحة الفارغة في سطر واحد ، لن يمكن توليف (مونتاج) ذلك ضمن تتابع واحد ، لان العيون صغيرة جدا بالمقارنة مع حيز الساحة الضخم .

انظروا كم هي اللقطات واضحة في هذا المقطع . اليكم بدايته :

دار المجنون المسكين

حول قاعدة التمثال

ثمة تصادم بين شخصيتين - بطرس ويفغيني - في البدء يراهما بوشكين معا ، في لقطة واحدة . يدور يفغيني حول النصب ، كما لو انه يتسلل باتجاهه ، يتفحصه ، متأهبا للمعركة . انها اللقطة التمهيدية ، ومن الواضح انها لقطة عامة .

يعرض السطران التاليان تكبيرا متميزا :

ونظراته الوحشية

تتفرس في وجه حاكم نصف العالم .

توجد هنا لقطتان كبيرتان - يفغيني وبطرس ، وكل في سطر منفصل (تضاعف ايقاع المونتاج) :

ونظراته الوحشية (وجه يفغيني)

تتفرس في وجه حاكم نصف العالم . (رأس بطرس)

ومن ثم يعود المؤلف الى يفغيني :

لقد ضاق صدره . وبجبهته

وامتلأت عيناه بالضباب ،

اشتعل قلبه ،

غلت دماؤه .

يمكن تصور هذه الابيات باعتبارها اقترابا (زوم ان) او مجموعة من التكبيرات التدريجية ، اذ ان منظر يفغيني يكبر من سطر لسطر :

لقد ضاق صدره . (لقطة حتى الخصر) وبجبهته

استند الى السياج البارد ، (الرأس من خلال السياج)
وامتلأت عيناه بالضباب (الجبين والعينين)

وبكلمات أخرى ، فان بوشكين ينظر بإمعان متزايد الى يفغيني ، ويقودنا اليه اقرب فاقرب.

ومن ثم يتلو ذلك ابتعاد واضح للكاميرا :

... لقد صار حزينا
امام هذا الوثن المتكبر.
وكمن تلبسته قوة شريرة ،
صر على اسنانه وضغط اصابعه ،
« حسنا ، ايها البنّاء صانع الاعاجيب! »
همس وهو يرتعش غضبا ، ـ
كم انت... ! »

وهنا نشعر مرة اخرى باكثر من لقطة.

...لقد صار حزينا
امام هذا الوثن المتكبر

هنا تكوين واضح لشخصيتين: يفغيني الضئيل مقابل بطرس الضخم. وبعد ذلك نلاحظ تكبيرا ليفغيني ، او حتى مجموعة من التكبيرات.

صر على اسّنانه وضغط اصابعه.

هنا يمكن رؤية صورة وجهه ، بل وحتى لقطة كبيرة لليد ، للقبضة ، ومن ثم الوجه مجددا . وفي كل الاحوال ، ففي هذه الابيات الست ثمة عودة في البداية الى اللقطة العامة ، التي نرى فيها الخصمين معا (ان هذا الابتعاد ضروري لبوشكين قبل ان ينتقل الى المعركة المباشرة) ، وعلى اثر ذلك ـ قفزة مندفعة عكسية نحو يفغيني ، نحو وجهه ويده.

وهكذا ، فقد رأينا في مجموعة من اللقطات كيف دار يفغيني حول النصب (لقطة عامة) ، كيف التقت عيناه مع وجه بطرس (لقطات كبيرة) ، كيف ضغط يفغيني جبهته على السياج وبعد ذلك ابتعدنا الى الوراء ، رأينا الخصمين

معا، ومن جديد اقتربنا من يفغيني، لكي نتمعن في وجهه، يديه، عينيه، ولكي نسمع حواره، ومن ثم، وقبل ان يحصل اي شيء مع النصب (كما يحدث ذلك غالبا عند بوشكين: التصرف اولا، ومن بعده السبب، وقبل ان نعرف ما الامر) يفغيني

فجأة
اندفع راكضا.
لماذا؟ يتبين السبب في اللقطة التالية:
..لقد تراءى له للحظة
ان القيصر يشتعل بالغضب،
فقد استدار وجهه بهدوء

في البداية ارتعب يفغيني فجأة، هرب وفقط بعد ذلك رأينا التفاتة رأس الفارس النحاسي (لقطة كبيرة).

بعد الالتفاتة الكبيرة لرأس بطرس النحاسي تعود الكاميرا الى يفغيني من خلال لقطة واسعة.

وفي الساحة الخالية
بدأ يركض وكأنه يسمع خلفه
قصف الرعد
الشبيه بعدو ثقيل
فوق الجسر المرتج.

هنا في لقطة طويلة (خمسة اسطر) يركض يفغيني الضئيل مندفعا في الساحة الضخمة الفارغة، يركض وحيدا، اما وقع عدو الفارس النحاسي فاننا نتبينه من خلال الصوت.

الابيات الاربعة التالية - هي بالذات لقطة للفارس النحاسي، لقطة اكثر اتساعا ومساحة، مع تبيان السماء الواسعة:

وهو، الماضيء بالقمر الشاحب،

كان يرفع يديه نحو العلاء
وخلفه يندفع الفارس النحاسي
ممتطيا حصانه الجلجل...

هل تشعرون كيف تزداد احجام اللقطات مع اقتراب خاتمة المشهد، وكيف تندمج المساحات الضخمة لبطرس بورغ الفارغة تحت السماء الشاحبة، افاق ساحات المدينة، مناظر الجسر الضخمة، التي يرجها عدو الفارس النحاسي؟

هل تشعرون كيف انه بالتوافق مع ظهور الحركات المندفعة في هذه اللقطات العامة الضخمة يتباطأ الايقاع المونتاجي، اذ ان اربعة ـ خمسة اسطر تجيء من نصيب كل لوحة ـ لقطة، في الوقت الذي احتلت فيه اللقطات سطرين فقط عند وصف الصدام المباشر، سطرا، واحيانا اقل؟ ان هذا ليتطابق بدقة مع قانون السينما المونتاجي: كلما كانت اللقطة «عامة اكثر»، كان عليها ان تبقى فترة اطول على الشاشة، لتكون مقروءة حتى النهاية، كي يترسخ الانطباع عنها بشكل كامل.

في الابيات الاربعة الختامية من المشهد يتم مرة اخرى، كما في البداية، تقديم الخصمين معا ـ ومن الواضح ان ذلك يحدث من خلال لقطة عامة جدا او مجموعة من اللقطات العامة:

وطول الليل،
وانّى اتجه المجنون المسكين.
كان الفارس النحاسي
يتبعه بوقع خطاه الثقيلة.

لقد شاهدنا مجموعة من اللوحات المرئية ـ الصوتية المدهشة، التي كتبها بوشكين بتعمق غير عادي في الفكرة الشعرية والكمال الصوتي.

من بين جميع الفنون الموجودة، وحدها السينما تستطيع ان تنظم العرض، المتلائم مع هذه الاسطر، تستطيع ان تنقل تبدل اللوحات المرئية، والايقاع، والسيمفونية الصوتية. اننا نستطيع ان نكتشف في هذا المقطع الميزانسين ومعالجته السينمائية ايضا.

كيف سيبدو ميزانسين هذا المقطع في الفهم المسرحي؟ في البدء يكون

الفارس النحاسي بلا حراك ، في حين يدور يفغيني حول قاعدة التمثال . ثم يتوقف يفغيني مقابل التمثال ، يلصق جبهتهُ بالسياج ، يتمعن في وجه بطرس ، يتراجع الى الوراء ، يلقي حواره وفجأة ، اذ يرتعب ، يندفع هاربا ويعدو الفارس خلفه .

لو اننا اعتمدنا هذا الميزانسين في المسرح ، لكنا مضطرين لكي نرسم دائرة (دوران يفغيني حول التمثال) اضافة الى خطين مستقيمين متطابقين (طريق هرب يفغيني وطريق ملاحقته من قبل الفارس النحاسي) . دائرة وخط مستقيم - لاشيء اكثر .

غير ان الكاميرا السينمائية (اي عين بوشكين) قد قطعت هنا طريقا اكثر تعقيدا وتنوعا وتقلبا . لنحاول ان نتتبع هذا الطريق . سنختار العناصر البسيطة جدا ، سنختار ابسطها .

يدور يفغيني في الاسطر الاولى حول التمثال . اننا لن نلجأ الى اية بانوراما ، لذلك سنفترض أننا سنرى يفغيني من نقطة ثابتة ، من جانب ما . اجل ، والكلام بيننا ، ان البانوراما في حالة الالتفاف حول قاعدة النصب ، اي في حالة متابعة يفغيني ، معقدة جدا : اذا ما شاهدنا وجهه ، فان علينا تحريك الكاميرا مقابله ، وفي هذه الحالة لن نرى التمثال . اذا ما تحركنا بالقرب من يفغيني ورأينا التمثال من خلاله ، فان يفغيني سيدير لنا ظهره طوال الوقت ، لأنه ينظر باتجاه بطرس ، وبالتالي ، فان ظهره سيتمايل امامنا فترة طويلة وسيكون الدوران حول الساحة والتمثال من غير معنى . والاسهل افتراض ان السطرين الاولين قد صورا من مكان ما من الجانب ، من نقطة ثابتة : دار يفغيني حول التمثال .

بعد ذلك تجب رؤية وجه يفغيني ، نظرته الوحشية . يكون يفغيني قد توقف في هذه اللحظة . يجب نقل الكاميرا ، وضعها بين التمثال ويفغيني في مكان قريب ، بحيث يمكن بلقطة كبيرة رؤية وجهه ، عينيه .

. اننا نرى في اللقطة التالية وجه بطرس بحجم كبير . لهذا الهدف تجب الصعود فوق الرافعة ، وادارة الكاميرا باتجاه التمثال ، أو وضع الكاميرا على منصة عالية مصنوعة خصيصا .

واذ نصور لقطة كبيرة لبطرس من المنصة، علينا من جديد ان نهبط الى الأرض وان نحول الكاميرا نحو يفغيني، لكي نرى كيف «استند بجبهته الى السياج البارد» و «امتلأت عيناه بالضباب».

وإثر ذلك يجب التراجع مرة أخرى الى مكان أبعد، كي يصبح بالامكان رؤية الاثنين معا ـ «لقد صار حزينا امام هذا الوثن المتكبر». (ان ابسط شيء هو اخذ هذه اللقطة بالذات. اما اذا اردنا هنا ان نصور التمثال ويفغيني كل على حدة، فاننا سنضطر لتحديد نقطتين اضافيتين، لنقل الكاميرا مرتين اضافيتين)

ومن ثم تنتقل الكاميرا مجددا، بحيث تمكن من رؤية يفغيني من الامام في تلك اللحظة، التي سيلفظ فيها جملة: «كم انت...!». هنا، في هذه اللقطة، لا يمكن رؤية بطرس بأي شكل، لأن بوشكين يؤكد خصيصا على فجائية هرب يفغيني ـ «وفجأة اندفع راكضا». وبعد ذلك فقط نرى أن رأس بطرس يلتفت. ولتصوير ذلك يجب أن نقف من جديد فوق المنصة أو أن نصعد على الرافعة.

وبعد ذلك يجب أن ننقل الكاميرا الى الأسفل وأن نغير وجهتها، لكي نرى يفغيني الهارب عبر الساحة الفارغة. إننا لا نرى في هذه اللقطة مطاردة الفارس له، بل نسمع ذلك فقط (يسمع خلفه قصف الرعود الشبيهة بعدو ثقيل).

على اثر ذلك، يجب ادارة الكاميرا مئة وثمانين درجة وان نصور من الاسفل الى الاعلى، على خلفية السماء («كان يرفع يديه نحو العلاء»)، الفارس النحاسي وهو يعدو. يمكن عمل ذلك بمساعدة البانارلما المتراجعة.

واخيرا، فاننا نرى في اللقطة الاخيرة من هذا المقطع الاثنين معا، اي ان على الكاميرا ان تكون في نقطة رؤية او تتحرك بما يسمح برؤية يفغيني الهارب، والفارس النحاسي الذي يطارده.

وبهذه الطريقة فان على الكاميرا ان تتحرك على نحو اكثر، مما يتحرك الممثلون، عليها ان تقطع طريقا شديد التعقيد. ومهما كانت الوسائل التي يستخدمها المخرج متواضعة، فان على الكاميرا ان تقترب، ان تبتعد، ان

تدور ، ان تصعد ، ان تهبط ، « ان ترى » من هذا الجانب وذاك وغيره ، تماما مثلما ان بوشكين الذي رسم هذه اللوحة يرى طوال الوقت احيانا يفغيني ، واحيانا التمثال ، احيانا يراهما معا ، واحيانا يرى وجه احدهما بلقطة كبيرة ، واحيانا يرى الاثنين معا من مسافة بعيدة وهلم جرا .

وهكذا ، فان الميزانسين المسرحي يختلف بشدة عن السينمائي من حيث انه يأخذ بعين الاعتبار حركة الممثل فقط واحيانا ، وهذا نادر ، حركة المشهد ككل . اما الميزانسين السينمائي ، فهو ببساطة لا يمكن ان يتحقق بدون اخذ تحريك الكاميرا بعين الاعتبار - بانسياب او بتقطع ، بسرعة او ببطء . ان حركات الممثل وحدها لا تكوِّن الميزانسين .

ان طريـق المـيزانسين المسرحي - هو طريـق الممثـل . اقرأوا المخطـط الاخراجي الذي كتبه ستانسلافسكي لمسرحية « عطيل » ، وستجدون هناك عددا ضخما من تخطيطات ورسومات الميزانسين الرائعة . كلها تحدد باكثر ما يمكن من التفصيل تحركات الممثلين .

غير انه يستحيل رسم طريق الميزانسين السينمائي فقط بواسطة تحركات الممثلين ، اذ انه طريق الكاميرا السينمائية ، المتحد مع حركات الممثلين . هنا ، كما نرى ، فان طريق الممثل في السينما قد يكون شديدالبساطة ، محدودا ، وقريبا جدا من الحياة . اما طريق الكاميرا فهو شديد التعقيد ، متقلب ومتعرج .

وبقدر ما يتكون الميزانسين السينمائي من نوعين من الحركة ، وليس من نوع واحد ، كما هو الأمر بالنسبة للمسرحي ، فان مصطلح « الميزانسين » بحد ذاته في السينما غير دقيق وناقص . وكما رأينا ، فان الميزانسين السينمائي يتكون من عنصرين مختلفين ، لثانيهما ، اي لحركة الكاميرا ، لا توجد عندنا تسمية لحد الان . ان الكلمة الفرنسية « الميزانسين » قد اخترعت من قبل العاملين في المسرح . اقترح ايزنشتاين من اجل تعريف الميزانسين السينمائي مصطلح « ميزانكادر » ، اي سرد المشهد بواسطة نظام اللقطات .

غير ان هذا المصطلح لا يعرِّف بدوره كل حجم الميزانسين السينمائي على نحو كامل ، لانه لا يشدد على اساس المشهد اي على حركات الممثلين في المقطع ككل

والمستقلة عن توزيع اللقطات . ذلك ان الميزانكادر يأخذ بعين الاعتبار فقط ما يمكن اعتباره تحركات الممثلين داخل كل لقطة مأخوذة على حدة بالعلاقة مع الشكل المونتاجي للمشهد ، يأخذ بعين الاعتبار تقسيم المشهد الى لقطات مختلفة الاحجام ومتنوعة الزوايا . غير انه ، عدا ذلك ، يوجد الميزانسين في السينما بمعناه الاصلي والبسيط .

اننا قد لاحظنا ان الميزانسين ، الذي درسناه معا من خلال مقطع قصيدة « الفارس النحاسي » ، يتكون من دوران يفغيني حول التمثال وبعد ذلك من الهرب والمطاردة ـ من دائرة وخط مستقيم . ان هذا الميزانسين سيكون ذاته ، بغض النظر عن المخرجين السينمائيين الذين سيصورونه . يمكن تقسيم المقطع الى عشر ، الى خمس وعشرين او الى اربعين لقطة ثابتة . يمكن تصويره ايضا على شكل مجموعة من حركات الباناراما . يمكن تنفيذ تكبيرات متعددة او الاكتفاء بتكبير واحد ـ عيون يفغيني . ولكن مهما كانت طريقة التصوير ـ حركات البانارما ، لقطات قصيرة ، لقطات طويلة ، كبيرة او عامة (يعتمد كل ذلك على المخرج) ـ ، فان الميزانسين فيما يتعلق بالممثلين سيبقى بدون ايما تغيير : انه معطى بدقة ، محدد بدقة من قبل بوشكين .

افترض ، ان من الممكن استخدام المصطلحين المقترحين معا .

فلنتفق ، على اننا سنطلق لاحقا اسم الميزانسين في السينما فقط على التخطيط الاساسي لتحركات الممثلين اما الميزانكادر ـ فعلى تقسيم الميزانسين الى نظام اللقطات المختلفة الاحجام والزوايا وعلى تحركات الممثلين داخل كل لقطة مأخوذة على حدة .

عندما اقدم على اجراء تمارين الفيلم السينمائي ، فانني اذ ادخل في كل ديكور جديد ، اتمرن في البدء على المشهد ككل . وانني احدد في هذه الحالة ميزانسين الممثلين . هنا ايضا يتواجد الممثل ، الذي يبحث في نفس الوقت عن اكثر النقاط ملائمة لتصوير لقطات منفردة .

بعد ذلك اقوم والمصور بتقسيم الميزانسينات المقررة الى مجموعة لقطات يتم تصويرها من نقاط ثابتة او متحركة ، اي اننا نحدد الميزانكارد . وهنا ، وبهدف عمق التعبير ، نضطر احيانا لتغيير الميزانسين الابتدائي . يستطيع المصور ان

يقترح لقطة مثيرة جدا، غير متوقعة على الاطلاق، لقطة لم انتبه لها في الميزانسن الابتدائي. فابدأ بالتفكير بكيفية تغيير الميزانسين، لكي استعمل زاوية الديكور المثيرة تلك، امكانية التعبير تلك. ان هذه التغيرات الحاصلة لصالح الميزانكادر قد تكون ذات فائدة جمة، ولكن، مع ذلك، فان من الضروري ان يستند العمل على تحديد الميزانكادر على المعالجةالابتدائية - على معالجة الميزانسين.

الحديث السابع

العالم، المصور اثناء الحركة، والعالم، المصور مونتاجيا

قبـل ان نشرع بعرض الانواع الاساسيـة للمـيزانسين وللمـيزانكـادر السينمائيين، يتوجب علينا الحديث عن تلك الامكانات، التي يقدمها للمخرج السينمـائي النظر الى العـالم من خـلال نظـام اللقطـات، المصورة بـالكـامـيرا المتحركة، وما الذي يقدمه التصوير السينمائي المونتاجي التقليدي، اي تقديم الحدث من خلال مجموعة لقطات مصورة من نقاط ثابتة. ان هذه الطرق مختلفة جدا.

لقـد نشأ مونتـاج اللقطـات الثـابتـة منـذ ان تم تصوير اول صورتـين سينمائيتين، ومنذ ان لصقهما مخترع السينما. ان لقطتين ملصقتين ـ هما المونتاج في ابسط انواعه.

ان التصوير بالكاميرا المتحركة قد ظهر في وقت متأخر جداً. في البداية كان هذا النوع من التصوير يحتل في السينما مكانة تافهة، وكان نادرا ما يستخدم. وبالتدريج صار التصوير بالكاميرا المتحركة يمارس اكثر فاكثر، في حـين أنـه مـع ظهور السينمـا النـاطقـة اصبحـت طرق التصوير الديناميكية ـ كل البانارامات الممكنة، المتابعة الموازية، الاقتراب، الابتعاد، الدوران، صعود وهبوط الكاميرا ـ تتجذر بقوة متزايدة. لقد ظهرت افلام، تم تصوير معظم لقطاتها بالكاميرا المتحركة. حتى انني شاهدت فيلما لا يوجد فيه اي مقطع، مصور من نقطة ثابتة. كانت الكاميرا تتجول طوال الوقت.

يعتبر بعض المخرجين، ومنهم بعض الموهوبين جدا والمشهورين جدا، ان المونتاج اليوم، من حيث الجوهر ـ هو على الاغلب ضرورة محزنة، اكثر مما هو خاصية عضوية للسينما.

ان انتشار الشاشة العريضة بكافة نماذجها يوحي باستمرارية الهجوم على المونتاج. ان الشاشة العريضة انطلاقا من طبيعة الصورة ذاتها تجذب السينما

اكثر فاكثر باتجاه البانا راما. وعلى ما يبدو، فانها ستسرِّع من سيرورة تطور اشكال جديدة للتصوير المستمر لمقاطع طويلة.

هذا مع ان ايزنشتاين قد لاحظ منذ زمن بعيد، ان المونتاج ليس قصرا على السينما، بل يمكن اكتشافه في الادب، وفي الرسم، وفي بقية الفنون. انه امر مميز لرؤية الفنان الظواهر العالم. غير انه يوجد في السينما ضمن اكثر الاشكال علانية، وضوحا، قوة وتأكيدا. ولهذا كان السينمائي العظيم ايزنشتاين هو اول من استعمل الطريقة المونتاجية من اجل دراسة الشعر والنثر.

فيما تكمن قوة المونتاج وفيما تكمن قوة التصوير بالكاميرا المتحركة؟

فلنتخيل اي مشهد، مصور بالبانا راما او بالمتابعة الموازية: فلنقل، اننا نراقب الجموع بمساعدة الكاميرا المتحركة باستمرار. على هذا النحو تقريبا تكون المراقبة في الحياة، اذ ان العين تتنقل ببساطة من شخص الى اخر او انها تتجول عبر الناس. هنا تكمن قوة التصوير بالكاميرا المتحركة. غير انه، وكما سنرى لاحقا، يكمن هنا ضعفه النسبي.

تكمن القوة في ان المشهد المصور بالكاميرا المتحركة، يكتسب تشابها مع الحياة من نوع خاص. ذلك ان الانسان يرى العالم كما لو من خلال بانا راما متواصلة، وتتجول نظراته طوال الوقت، وهي اذا ما توقفت احيانا، لكي تركز على مادة ما، فانها ستبدأ من جديد بعد ذلك بمراقبتها اللانهائية للعالم. ومهما كانت السرعة التي ننقل بها نظرنا من شيء الى شيء، فاننا سننقله في كل الاحوال على شكل بانا راما. فاذا ما وجهنا نظرنا نحو غابة بعيدة، فاننا سننقل نظرنا فورا الى الطفل الواقف بقربها. غير انه في لحظة انتقال النظر هذا ستطوف العين بكل تلك المساحة، الواقعة بين الغابة البعيدة والطفل الواقف بقربها. ستلقي نظرة الى اليمين وسترى مدخنة المصنع، ومن ثم الى اليسار ـ وستجد امامها بناء جامعة موسكو، غير انها اذ تنقل النظر من اليمين الى اليسار، وبدون ان تلاحظ ذلك، سترى خطفا، ببانا راما سريعة، ما هو موجود بين مدخنة المصنع والجامعة. اننا نراقب العالم بواسطة البانا راما.

اذا ما تخيلنا مشاهدة للعالم اكثر سلاسة، فلنقل، اذا ما تخيلنا اننا نرى

انسانا يتطلع نحو المارة ، فيما هو يسير في الشارع ، فاننا سنحصل على بانارا ما سينمائية عادية ، مع فرق واحد وهو ان الكاميرا لن تتلفت مرارا ، بحيوية وبسهولة من اليمين الى اليسار ، ومن اليسار الى اليمين ، لن تتطلع الى الخلف ومن ثم الى الامام . ذلك ان عين ورقبة الانسان اكثر سرعة من الكاميرا السينمائية . اننا نوجه بحرية نظرنا نحو الافق العميق ثم ننقله بعد ذلك الى شيء قريب منا ، كما اننا نتلفت بنفس الحرية . لا تستطيع الكاميرا السينمائية ان تتلفت وان تنتقل في الفضاء بنفس السهولة ، التي تفعل بها ذلك العين البشرية . ان الكاميرا اكثر ثقلا واقل حركة .

ومع ذلك فقد تكون حركة الكاميرا معبرة جدا ، وكقاعدة ، فهي من ناحية ما تذكرنا باحساس الرؤية الطبيعية ، على الرغم من ان الكاميرا تكرر طريق نظرتنا على نحو مضعَّف جدا وبصعوبة . ان التصوير بالكاميرا المتحركة هو نوع من التقليد للنظرة الانسانية . ان هذا يؤدي في بعض الحالات الى تأثير شديد القوة والتنوع .

ان قوة التصوير البانارامي لتكمن في الاحساس الواضح بنقطة الرؤية الموحدة ، في الاحساس الدقيق بالمكان الحقيقي وبالزمان الحقيقي . لهذا بالذات اصبحت اللقطات الطويلة المتحركة تستخدم بخاصة في افلام « المؤلف » ، تلك الافلام التي تسعى للوصول الى عرض متشابه مع الحياة على نحو خاص .

ها ان امامنا يقف صف من العاطلين عن العمل . وبالطبع ، يمكن ان نلتقط من بين هذه الجموع اشخاصا منفردين وان نولفهم ، كما يمكن ان نتحرك على مهل بمحاذاة هذا الصف . ان هذا التحرك سيخلق الاحساس باصالة المادة ، بالحقيقة الحياتية . ان المرافقات الملازمة للبطالة - الجوع ، الفقر ، الصبر - ستبرز امامنا بوضوح كبير ، اذ اننا سنكون كمن يتجول ضمن الصف .

وعلى العكس من ذلك ، فإن الطريقة المونتاجية للتصوير ستؤدي حتماً الى مجموعة من المجازات السينمائية المتميزة . ان أي تقسيم مونتاجي يحطم استمرارية جريان الحدث الواقعي . إن الزمن سيتكثف حتما أو أنه سيتمدد ..

اليكم هذا المثال المبسط: يتحدث شخصان في غرفة. انني اصور هذا المشهد مونتاجيا وادخل فيه اية لقطة لا علاقة لها بهذين الشخصين: شباك، باب، مفتاح كهربائي على الحائط ـ او ما يحلو لي. استطيع بعد ذلك ان اعود الى هذين الشخصين المتحدثين بعد مرور ساعة او حتى يوم. لقد تم تقسيم الزمن مونتاجيا بواسطة اللقطة الداخلية.

لنفترض ان احد هذين الشخصين قال: «اريد ان اسافر الى خاركوف لزيارة اخي». اننا نعرض بعد ذلك عجلات القطار، وسنخرق الزمن بسهولة: اللقطة التالية يمكن ان تحدث في خاركوف.

يحدث الشيء ذاته مع المكان في حالة التصوير المونتاجي. ان البانا راما، المتحركة عبر محطة القطار، المرتبطة بالبناء، لا تخرج عن حدوده، والمتفرج يشعر بوحدة الزمان والمكان. وفي حالة التصوير المونتاجي يمكن اختيار اللقطات الكبيرة حسب الرغبة. انني استطيع، مثلا، ان اجري الحدث رأسا في المحطة، على الرصيف، وفي الساحة الواقعة خارج المحطة. فاذا ما ولفت لقطات كبيرة، فانني استطيع نقل المتفرج من مكان الى مكان بحرية، ولنقل، ان اللقطة الكبيرة المصورة على الرصيف يمكن وصلها بمجموعة اللقطات المصورة في الساحة. ان المكان الدقيق لا يلعب هنا ايما دور، فهو قد تحطم.

ولهذا في حالة التصوير المونتاجي يختفي الى حد ما الاحساس بالمراقبة المباشرة الفورية لظواهر الحياة. يتغير استقبال العرض بجدة.

ان المشهد المبني مونتاجيا يتطلب من المتفرج جهدا حيويا لكي يتم توحيد واستيعاب اللقطات، اي انه يتطلب مساندة المخيلة. لقد تحدثنا سابقا عن ذلك. ان الطريقة المونتاجية تجبرالمتفرج على ان ينشىء في وعيه المخطط العام للحدث، والذي حكم عليه انطلاقا من تفاصيل منفردة ومتصادمة. ان المتفرج في هذه الحالة يبني بنفسه المكان المتخيل.

انني، حسب المثال المذكور، اذا صورت جزءاً من اللقطات على الرصيف، وجزءاً اخر ـ في الساحة، واذا اضفت بضعة لقطات صورت داخل المحطة، وجمعت كل ذلك معا، فان المتفرج سينشيء في مخيلته محطة ما

خاصة ، خيالية سيكون فيها الرصيف والساحة وقاعة المسافرين متحدين في كل واحد . غير ان الاحساس بهذا الكل سيكون ضبابيا ، غير مثبت على نحو واضح ، كما ان الاحساس عند كل متفرج سيكون محض ذاتي ، سيعتمد على قدرته على الاستكمال بالمخيلة .

وهكذا ، فان استقبال العرض المبني مونتاجيا سيحمل طابعا اكثر ابداعية ، فعالية وانشائية .

لتوضيح هذه الفكرة ساورد مثالا واسع الانتشار في السينما : مشهد اطلاق النار على المظاهرة فوق درج مدينة اوديسا في فيلم ايزنشتاين « المدرعة بوتيومكين » .

على اثر الانتفاضة التي حصلت فوق المدرعة ، وعلى الدرج الحجري الذي يهبط من المدينة الى الميناء ، يتجمع حشد ضخم من الجموع المغتبطة . ايادي محيية مرفوعة ، ورود ، نساء يلوحن بالمناديل ، بالمظلات . تبرز في حمى هذا الابتهاج مجموعة من الجنود فوق اعلى الدرج وبنادقهم موجهة نحو الجموع . تدوّي زخة الرصاص الاولى ، فتبدأ الجموع بالاندفاع نحو الاسفل بذعر . ونرى من خلال تيار اللقطات القصيرة ، المتابعة بسرعة احيانا لقطات عامة نسبيا للجموع ، واحيانا لقطات كبيرة للهاربين ، واحيانا اقدام الجنود ، المتحركة نحو الاسفل باصرار ، واحيانا صف البنادق المصوبة . زخة اخرى . ومن جديد يهرب الناس . وها هي امرأة تقع - وتتدحرج لوحدها عربة فيها طفل نحو الاسفل ، قافزة من درجة لدرجة . ها هو مقعد فاقد القدمين يتدحرج بسرعة فوق عربته الى الاسفل . ها هي امرأة ما قد استدارت محاولة ان تجمع الناس حولها ، كي تستعطف الجنود . مرة اخرى زخة رصاص . لقطة كبيرة لعين مصابة ، دماء تسيل ، نظارات محطمة . اقدام تركض فوق الدرج ، وجوه تظهر لوهلة ، مليئة بالرعب واليأس . سيل من الناس الذين فقدوا عقلهم من الرعب ينحدر وينحدر . أما الجنود فهم يستمرون في الهبوط باصرار من الاعلى الى الاسفل ، مطلقين الرصاص هذا بدماء باردة على الجموع الهاربة .

لا يستطيع الانسان في الحياة ان يرى اطلاق الرصاص هذا . ولا تستطيع ان تراه ايضا الكاميرا ، التي تصور اثناء الحركة . تكمن القضية في ان هذا

المشهد قد مطّ زمنيا بالمقارنة مع استمراريته الواقعية، وتحولت كل ثانية من اطلاق الرصاص عند ايزنشتاين الى حادثة طويلة. لقد جرت كل هذه الاحداث في وقت واحد: تدحرجت العربة، سقطت المرأة، اطلق الجنود النار، هرب الناس. غير ان ايزنشتاين يعدد هذه الاحداث على التوالي، واحدة تلو الاخرى. لقد صورت كل على حدة، من نقاط ثابته مختلفة. وهكذا، فقد مطّ الزمن كثيرا بسبب من تجزئة الاحداث الى عناصر مونتاجية.

يحدث الشيء ذاته مع المكان: انه قد توسع ومط، وهو بفضل المونتاج يفقد دقته الواقعية. ان عدد الخطوات فوق الدرج قد ضخم مرات عديدة، اذ ان المخرج قد كرر مرارا الظاهرة ذاتها من زوايا مختلفة، انه يرى الظاهرة بلقطات عامة، واحيانا متوسطة، واحيانا بعدد ضخم من اللقطات الكبيرة: يرى العربة، او المرأة الباكية، او احذية الجنود، او الام مع الطفل، او المشلول وهلم جرا. ان المتفرج يعتقد بأن كل ذلك يحدث مع كل تقدم جديد للجنود فوق الدرج.

ها هي الجموع تنحدر في لقطة عامة اثر اول لقطة لخطوات الجنود. غير ان ايزنشتاين يدخل بعد ذلك لقطات كبيرة للهروب تبعا للخطوات الاولى. وبهذا فهو يعيدنا زمنيا الى الوراء، فيما يخلق في المكان الاحساس، بأن الجموع تهرب تبعا للخطوات التالية ـ الثانية، الثالثة والرابعة، في حين انه من حيث الجوهر، تتم رؤية الهرب تبعا للخطوات الاولى.

اذا ما حاولنا في الحياة تتبُّع مثل هذا الحدث من تلك المواقع، التي استخدمتها كاميرا ايزنشتاين، فان مراقبة اطلاق الرصاص بهذا الشكل وفي نفس الوقت لن تكون ممكنة الا لمئات الناس، هذا وان بعض نقاط الرؤية قليلة الاحتمال عموما بالنسبة للانسان، وهي ممكنة فقط بالنسبة للكاميرا السينمائية.

ان اطلاق الرصاص على المظاهرات وهرب الجموع فوق الدرج، لم يشغل في الحياة الا زمن محدود جدا. ان درج اوديسا غير طويل، وعلى الاغلب، لن

تكون ثمة حاجة لاكثر من زخة او زختين من الرصاص، لكي تهبط الجموع الدرج وتتشتت.

ان المتفرج الذي يراقب مشهد اطلاق الرصاص المبني مونتاجيا من قبل ايزنشتاين سينشيء درجه الخاص، الاكثر طولا. وسيتكون في وعيه نموذج للحدث هو من الناحية الفكرية اكثر دلالة، ديناميكية، ايقاعية وسعة، مما يمكن ان يحصل في الواقع.

وهكذا، فان الكاميرا في حالة التصوير المونتاجي تستطيع ان تعرض ظواهر الحياة بتفصيل لا مثيل له وبقدرة على تبديل الانطباعات ليست بمستطاع مراقب واحد. وعلى الاغلب، فان الادب وحده هو القادر من هذه الناحية على منافسة التصوير المونتاجي. وبالمناسبة، انني افترض، لكوني مخلصا لفني، ان الادب هنا سيضطر للتراجع امام السينما.

ثمة كتاب ممن حاولوا تحليل الحدث القصير باهتمام زائد وبغزارة في التفصيل، بحيث انهم صرفوا العديد من الصفحات على وصف ادق خوالج النفس. غير انه في حالة مثل هذه الكتابة يختفي الطابع الفعال والحيوي للحدث، تختفي ديناميكيته، تختفي طاقته. اما ما يبقى فهو التحليل الادبي ـ العقلي، التأمل الهاديء في الحدث.

اما عند ايزنشتاين، فان ايقاع اطلاق الرصاص والهرب ليس فقط لا يضيع، بل وعلى العكس ـ يكتسب قوة اضافية، ويصبح الحدث بارزا اكثر، في كل تفاصيله، واما حيويته فتزيد. ان ثانية واحدة لكافية من اجل رؤية وجه المرأة الباكية، النظارات المحطمة والعين الدامية، ولكن لكي ننقل الى القاريء ادبيا صورة هذه المرأة بكل تميزها، وشخصيتها، وخواصها الاجتماعية، سنحتاج الى بضعة اسطر من الوصف كحد ادنى. ان بضعة الاسطر هذه تطيل الوقت، ان بضعة الاسطر هذه تلغي الجو النفسي، وتلغي الايقاع المتلاحق لتطور الحدث. ان السينما وحدها لقادرة خلال مقطع شديد القصر من الزمن ان تعرض تيارا كاملا من الظواهر الديناميكية المميزة.

ان خواص التصوير المونتاجي هذه بالذات ـ امكانية تكثيف الحدث، اختصار (او على العكس، تطويل) الزمن، بناء المكان المجازي، المصادمة

الحادة بين زوايا ومجالات عرض مختلفة، مراقبته من نقاط رؤية جديدة كليا - هي ما ادت للتطور العاصف للمونتاج في السينما الصامتة، حيث كان الجانب البصري هو السائد، وكان يحدد معنى ودلالة الفيلم السينمائي الفنية.

ايضا ان نذكر، انه في حالة التصوير المونتاجي من نقاط نظر كثيرة السدد يمكن لنا ان نستعمل اكثر الزوايا تنوعا، في حين ان التصوير بالكاميرا المتحركة، كقاعدة، وهناك بالطبع استثناءات كثيرة، يقلص بشدة امكانات الزوايا المتعارضة المتنوعة.

اننا نستطيع في حالة التصوير المونتاجي ان نلجأ بالنسبة لبعض اللقطات لتسريع او لتبطئة الحركة. اما التصوير اثناء الحركة فهو ايضا، كقاعدة، يرتبط بالدوران الطبيعي للكاميرا.

ان ظهور الفوتوغرافيا الفورية، وبخاصة اللقطة السينمائية، قد كشف للانسانية مجموعة كاملة من مجالات النظر الى العالم. ان نقاط النظر الجديدة هذه قد اثرت على الفن التشكيلي. شاهدوا العدد الذي تشاؤون من لوحات الفن التشكيلي في القرن الماضي والتي تصور الوقائع الكبيرة. في كل هذه اللوحات تقريبا، يتم تصوير الحصان اثناء قفزته بطريقة ،تبدو فيها ارجل الحصان الامامية مدفوعة الى الامام، بينما الارجل الخلفية مدفوعة الى الوراء. غير ان السينما قد بينت انه لا توجد عمليا في قفزة الحصان تلك اللحظة، التي تكون فيها ارجله في ذلك الوضع، الذي، كقاعدة، كان يصوره الرسامون. كانوا يصورون وضع الارجل اثناء القفزة الاكثر إتاحة لرؤية الانسان، غير ان هذا الوضع لم يكن هو ذاته في نفس الوقت بالنسبة للارجل الاربعة. ان بعض الرسامين النادرين فقط، ومنهم مثلا، الرسام الياباني خاكوساي، التقطوا عند الحيوانات تلك الاوضاع، التي كانت تبدو غير طبيعية، الى ان جاءت السينما واثبتت انهم كانوا محقين.

لقد تم العثور داخل احد القبور الاسقوثية على رسمة لغزال في وضع غريب جدا ومعقد: لقد ثنى هذا الحيوان اقدامه الاربعة تحت بطنه. لقد جرى نقاش حول هذه الرسمة على امتداد اعوام عديدة. ان الفن الاسقوثي بعيد عن المجازية المؤسلبة، اما الغزال فقد صوِّر بواقعية. لماذا هو اذن في مثل هذا

الوضع الغريب؟ افترض البعض ان هذا الغزال طقوسي، ميت. وافترض اخرون ـ انه بما ان الغزال مرسوم فوق سوار، فان اقدامه قد ثنيت لكي لا تفيض الرسمة عن الحيز الضيق للسوار. غير انه تبين نتيجة للتصوير الفوري، ان الغزال الخائف، الهارب بقفزات متلاحقة، يتخذ هذا الوضع للحظة قصيرة جدا من الثانية، وذلك في منتصف قفزته، في ذروتها: انه يثني اقدامه كلها تحت بطنه. ان عيننا لا تلتقط ذلك، لقد تمكنا من رؤية ذلك فقط من خلال الصورة السينمائية. ان عين الاسقوثي، على ما يبدو، كانت اكثر حدة من عيننا، بحيث انها تمكنت من التقاط هذا الوضع ايضا. ان الاسقوثي قد صور الغزال في هذه اللحظة، الاكثر حدة.

وهكذا، فان السينما قد اكتشفت لنا بعض نقاط النظر، التي كانت متاحة لافراد قلائل، ولكنها كانت بمنأى عن البشر ككل. انه لمتاح للانسان الطليعي ان يرى، الذي رأته السينما، الذي رآه خاكوساي، الذي درس عشرات السنين طيران العصافير وحركات السمك، والذي نفذ مئات الرسمات، المكرسة لاوضاع اجنحة العصافير الطائرة.

واني لاعتقد، بان المونتاج قد سمح ايضا برؤية العديد من الاحداث بشكل، لا يمكن ان تراها فيه العين. يسمح المونتاج بالاحاطة بالعرض، ومن ثم تقسيمه الى اجزاء، بالنظر اليه في تفاصيله وتركيبه من جديد، كما لا يمكن ان يفعل ذلك اكثر الرسامين عبقرية ممن يمتلكون عينا ثاقبة في اي من الفنون، عدا السينما.

وهكذا، اذا كانت طريقة التصوير الديناميكية، البانارامية تذكر الى حد ما بتأمل العين البشرية للاحداث الحياتية، فان المونتاج يعقِّد هذا التأمل، ويمنحه بعض الخواص المميزة، المتاحة فقط للكاميرا.

فلنأخذ هذا المثال. يجد الجندي نفسه للمرة الاولى اثناء اقتحام قصر الشتاء في قاعة العرش. انه يدخل وحيدا. بعد ضجة وحدة الاقتحام ـ هدوء، والمساحة الضخمة لهذا المكان الرائع.

يمكن ايجاد العديد من الوسائل السينمائية لتوصيل احاسيس الجندي. يمكن رأسا عرض لقطة عامة للقاعة، ويمكن البدء من تفصيل ما. يمكن بناء هذا

المشهد مونتاجيا، كما يمكن التجول عبر القاعة بالبانارما، كما لو ان الكاميرا ترافق الجندي. يمكن ان تتجول الكاميرا ببطء فوق الجدران، بين الاعمدة، الشمعدانات، المقاعد المذهَّبة، اللوحات والخ. كما يمكن البدء بتبيان مقبض الباب المزخرف، كما يمكن ان نبين تحت اقدامه مقطعا من الارضية الخشبية، المركبة من عشرين نوع من الخشب النادر على شكل لوحة مبتكرة، وبعد ذلك (لقطة كبيرة) -وجه الجندي، وبعده - ثريا من الكريستال، مقعد مذهَّب، ومن جديد وجه الجندي، وبعد ذلك القاعة كلها من وجهة نظر الجندي، واخيرا، جسمه الصغير على خلفية المساحة الضخمة للارضية اللماعة، مصورا من الاعلى.

ان التجول فوق الجدران يمكن ان يخلق الوهم بالاحساس الفيزيائي للجندي. سيقنعنا ذلك حتما، باننا نرى قاعة العرش بالذات من خلال عين الجندي، واننا نتجول معه في القاعة. غير ان الطريقة المونتاجية التي تؤدي الى تصادم التفاصيل المكبرة مع اللقطات العامة، تصادم عالم اشياء القاعة مع وجه وعيون الجندي، كما يبدو لي، سيكشف وسيصادم على نحو اكثر تعبيرا بين تصورات العالم الجديد ورفاهية العالم المنهزم. اننا نستطيع في حالة التصوير المونتاجي ان نختار ونصادم بين تلك التفاصيل، وان نولفها في لقطات عامة، وان نوحدها مع عيون الجندي، لكي تنشأ نوعية جديدة من الافكار - افكار اكثر عمقا. وانني اعتقد ان هذه الطريقة في الحالة المعنية هي اكثر سينمائية، مثمرة اكثر، وادق فكريا.

ومن ناحية اخرى، فلنأخذ على سبيل المثال، لوحة سيروف «بطرس الاول». كيف يمكن لنا ان نصورها ضمن مقطع سينمائي، يوصل باكبر قدر من الوضوح محتوى هذه اللوحة؟

هل تذكرونها؟ يسير بطرس على شاطيء البحر، وخلفه - اعوانه. انه يتحرك باندفاع الى الامام، عبر فوضى عملية بناء المرفأ، متطلعا الى مكان ما في الفضاء، ضخما، جبارا، صارما. وبالطبع، فان الافضل هو تصوير هذا المشهد ببانارما متواصلة: تلمح السفن بقربه، الاشرعة، جذوع الاشجار، عربات محملة بالرمال. يلمح الفلاحون، المقاولون، الجنود، العربات، اكوام

الحجارة ، الامراس . وها هو بطرس يسير مع اعوانه ملقيا اوامرة على عجل . ان الحركة في هذه الحالة ليست فقط محدودة بالنسبة للميزانسين ، بل وعدا ذلك ، فان البانوراما بحد ذاتها ، التجميع ذاته للتفاصيل التي تبدو لمحا يعطي للحدث كله معنى جديدا ، يزداد قوة نتيجة اننا نرى كل مواد البناء هذه ، المجمعة في مكان واحد ، واننا ننظر اليها في وقت واحد .

وبالطبع ، يمكن تصوير هذا المشهد بواسطة مجموعة من اللقطات الثابتة ، إلا أنني اعتقد ، أن هذا لن يكون الحل الأفضل - ان البانوراما تدخل عضويا في معنى المشهد .

وهكذا ، فإن التصوير اثناء الحركة ، والبانوراما ، يستعمل هناك ، حيث الحركة ذاتها محدودة بالنسبة للمشهد (عبور بطرس للمرفأ) . ان البانوراما والتصوير اثناء الحركة يستعملان ايضا هناك ، حيث يريد المخرج ان يتوصل الى عرض خاص شبيه بالحياة ، اي في تلك المقاطع ، حيث من المهم خلق الاحساس بالقناعة الفنية بالحدث ، وتطابقه مع الحياة .

غير انه عدا ذلك ، توجد ثلاثة شروط للاستعمال المبدئي للبانوراما .

تشير البانوراما بدقة الى سعة الحدث . وفي حالة بطرس ، فان حركته عبر الورشة ومراقبته المستمرة لها تساعدان المتفرج على الاحساس بحجم عملية البناء ، بتنوعها ومداها . وكلما كانت هذه البانوراما اطول ، كانت اكثر تعبيرا ، لان احجام عملية البناء ستزداد بذلك نموا .

تتضح من المثال المذكور الخاصيتان المبدئيتان ، اللتان تتصف بهما اضافة ، البانوراما . انها تبرهن للمتفرج على نحو مقنع على وحدة زمن الحدث (لان المونتاج ، كما ذكرنا سابقا ، يفتت الجريان الواقعي للزمن) ووحدة مكان الحدث (لان المونتاج يفتت ايضا الاحساس بوحدة المكان ، وعلى الاصح ، يشوهه) .

تم في احد الافلام الاجنبية عرض مظاهرة للمضربين . ان استخدام البانوراما العامودية مع دوران الكاميرا قد منح المنظر قوة واقناعا شديدا . هكذا تم تنفيذ ذلك : تتحرك جموع العمال في الشارع باتجاه المتفرج . ان موضع الكاميرا في البداية منخفض ، ونحن نرى فقط الصفوف الاولى من السائرين ،

اما الصفوف الخلفية فهي مخفية بسبب من زاوية النظر المنخفضة. تبدأ الكاميرا بعد ذلك بالصعود الى الاعلى فوق الرافعة وتنحني في نفس الوقت، محافظة على منظر المظاهرة. وبالتوافق مع كيفية تغيير زاوية الرؤية، تبدأ كتل متزايدة من العمال في ان تبين داخل اللقطة، ذلك لاننا اصبحنا نراقب المظاهرة من الاعلى الى الاسفل.

ها هي الكاميرا قد ارتفعت عاليا جدا، وها نحن نرى ان الشارع كله مليء بالجموع السائرة باتجاه الكاميرا. اصبح المتظاهرون يمرون على مسافة قريبة جدا من الطرف الامامي للقطة، وهنا تلتف الكاميرا فجأة، ونكتشف صفا من الجنود ببنادقهم يقفون في زاوية الشارع.

يؤدي ذلك الى انطباع بالغ القوة في اقناعه. يشعر المتفرج ان الان، في هذه اللحظة، بعد عشرين ـ ثلاثين خطوة سيصطدم المتظاهرون بالحاجز ـ ستهدر البنادق الرشاشة، ستسيل الدماء.

اذا قارنا مونتاجيا لقطة المتظاهرين السائرين مع اللقطة الاخرى للرشاشات، فان هذا، بالطبع، لن يؤدي الى مثل هذا التأثير. ان التصادم المونتاجي بين اللقطتين لن يشير لنا الى وحدة مكان الحدث. فالرشاشات المصورة مونتاجيا يمكن ان توجد خلف هذه الزاوية، ويمكن ان توجد خلف زاوية اخرى، بل حتى في الطرف الاخر من المدينة. فالكاميرا، كما سلف وذكرنا، اثناء التصوير المونتاجي لا تأخذ بعين الاعتبار المكان، انها تشوهه، تجزئه، ويشعر المتفرج بذلك غريزيا. وطالما ان المضربين والجنود لم يلتقوا في لقطة واحدة، فاننا لن نحصل على مثل هذا الاحساس الدقيق والمقنع بالخطر المحدق، كالذي يشير اليه دوران الكاميرا، وعندما نرى بام اعيننا، انه خلف هذه البيوت، التي سيتم الوصول اليها بعد ثلاثين خطوة فقط، خلف هذه الزاوية بالذات ينتظر المضربين الموت.

ان البانوراما، حركة ابتعاد او اقتراب الكاميرا، واذا ما استعملت هذه الوسائل على نحو مبدئي، تستطيع ان تقود الى استيعاب جديد وعميق للعرض السينمائي.

تم في فيلم « مهمة سرية » تصوير مشهد الاجتماع عند كروب بواسطة

باناراما دائرية. لقد اجتمع الصناعيون الالمان للتشاور سرا مع السيناتور الامريكي الذي وصل الى المانيا، وهم يجلسون وراء الطاولة المستديرة. هكذا صور هذا المشهد: وضعت الكاميرا في مركز الطاولة، ودارت ببطء حول محورها، مراقبة المجتمعين، ابتداء بالسيناتور. ان هذه الباناراما الدائرية قد منحت اللقطة معنى خاصا. لقد اكدت، ان كل رجال الاعمال هؤلاء يوحدهم ارتباط عملي مشترك. ان الباناراما في هذه الحالة تعبر افضل من غيرها عن معنى المشهد.

غير انه لا يعجبني ان تزحف الكاميرا بدون ضرورة خاصة. شاهدت في احد الافلام، ومخرجه على ما يبدو نصير مبدأي للتصوير اثناء الحركة، مشهدا لاجتماع عند مدير المصنع، او ربما عند رئيس الفرع. ثمة طاولة رئاسة عادية، مصنوعة على شكل حرف «T». يجلس على امتداد الطاولة المشاركون في الاجتماع، وعلى رأس الطاولة - المدير. ان هذا الاجتماع العادي قد صور بكاميرا تتجول بلا انقطاع عبر الوجوه - منها واليها. انني لا ارى في هذه الحالة اي مغزى لحركة الكاميرا. وعلى الاغلب فان تصوير هذا المشهد مونتاجيا، وخلق تصادم بين شخصيات منفردة متميزة، سيكون اكثر تعبيرا واكثر حدة.

على المخرج ان يمتلك ذات القدرة الحرة على التعامل مع هاتين الطريقتين في التصوير - المونتاجية وايضا الديناميكية. عليه، اذ يركب الميزانكارد ضمن المشهد، ان يحدد الطريقة الاكثر فائدة وتأثيرا وتعبيرا في الحالة المحددة، الطريقة التي ستؤدي الى نتيجة مستوعبة اكثر من غيرها.

وبالطبع، فانه لا يجوز ضمن حدود الفيلم الواحد الانتقال عفويا من التفكير المونتاجي الى طرق التصوير الديناميكية. لا يجوز حل مشهد باسلوب مونتاجي مجازي حاد، ومعالجة المشهد المجاور فقط من خلال اللقطات المتحركة. يجب اختيار طريقة واحدة عامة للفيلم ككل، تتجاوب مع معناه، مع اسلوبه. غير انه في بعض الحالات الخاصة يمكن استخدام وسائل مختلفة الطابع ضمن اطر هذه الطريقة العامة.

اذا كان حل الفيلم كله يتم مونتاجياً، فان هذا لا يعني على الإطلاق، انه

لا يجوز أن نستخدم فيه الباناراما أو التصوير المتحرك ، غير أن استعمال طرق التصوير الديناميكية هذه يجب أن يكون مشترطاً بطبيعة المشهد وملتحماً مع البناء المونتاجي بمهارة . وعلى العكس ، فانه يمكن حل بعض المشاهد مونتاجياً ، ضمن الفيلم الذي يستند أساساً على التصوير المتحرك . لن يكون ذلك خرقاً للأسلوب ، خرقاً للمبدأ ، اذا ما أحسن المخرج اختيار طريقة الميزانكادر واستخدم مختلف الوسائل بدقة وبوعي .

الحديث الثامن

أنواع الميزانسين السينمائي

انكم، على الأغلب، قد حزرتم اثر قراءة الفصلين السابقين، ان الحل السينمائي لأي مشهد يعتمد على تصرف الكاميرا في كل لقطة منفردة، على طبيعة وكمية اللقطات، التي ستستعملونها من أجل تحقيق المشهد.

لقد كنا نتحدث حتى الآن عن اللقطات المصورة بالكاميرا المتحركة واللقطات المصورة من نقاط ثابتة. ومع ذلك، فليست هاتين الطريقتين هما الوحيدتين المستعملتين أثناء تركيب الميزانسين السينمائي. يمكن أثناء معالجة الميزانكادر أيضاً استعمال تلك اللقطات، التي يتم التوصل الى تأثيرها عن طريق توحيد الطريقتين معاً. وأخيراً، ثمة حالات يلعب فيها الميزانكادر دوراً ضخماً جداً، بحيث يستحيل عملياً اكتشاف الأساس الواقعي لميزانسين المشهد.

ان وظيفة الميزانكادر دائماً واحدة: جعل العرض أكثر تعبيراً وأكثر عمقاً في معناه.

لقد وجدنا مجموعة من الأسباب الهامة جداً، والتي بمقتضاها يجب علينا في بعض الحالات استعمال التصوير المتحرك، غير أنه ثمة سبب آخر، قد يكون الاكثر أهمية، والذي لم نُشر اليه حتى الآن. انه ـ اداء الممثل.

في المثال الذي أوردناه والمتعلق بتصوير لقطة من «أنّا كارينينا» كأننا انحينا جانباً اعتبار ضرورات اداء الدور من قبل الممثل. فالممثل ليس آلة. فهو لكي يمثل أقصر الأدوار، عليه أن يدخل في دائرة أفكار وتصورات بطله، عليه أن يعثر في داخله على الجو النفسي الضروري، على الوتيرة، على الايقاع، التلاوين، ـ آلاف التلاوين غير الملحوظة، والتي يعثر عليها الممثل غريزياً، يعثر عليها وهو يخاطب شريكه.

لقد قدر لي ان أصور فيلمين («لينين في اكتوبر» و«لينين عام

١٩١٨ ») مع احد اعظم الممثلين، الذين اضطررت للتعامل معهم شخصياً ب. ف. شوكين لقد اعطاني عدداً غير قليل من الدروس العينية القيمية حول فن التمثيل.

تكمن خاصية عمله في انه كان يستعد لاداء كل لقطة بدقة غير عادية. يتدرب على الحوار في أدق جزئياته، يتمرن مراراً على كل حرف. كل نحنحة. كل ملمح شعوري وفكرة. كل حركة ايمائية.

غالباً ما كنا نتمرن معاً. أي بدون شركاء. ـ هذه هي شروط العمل السينمائي. وكنت أظن بأن شوكين قد أتقن المشهد بدقة مطلقة. ولكن. قبيل التصوير، وفي فترة ما يسمى « بالاستيعاب » (التمرين المفصل على المشهد داخل الديكور المبني)، يجيء دور الشريك. ولكن ما أن يبدأ الشريك الآخر، وليس أنا، بالقاء حواره الجوابي بايقاعه الخاص، بنبرته الخاصة، بطريقته الخاصة، حتى يغير شوكين على نحو غير ملحوظ طريقته. ويكيف اداءه مع شخصية الشريك، دون ان يخرق اللوحة المبدئية العامة. النموذج الذي تم ايجاده لهذا المشهد ولشخصية لينين عموماً.

كان يحدث ان شريك شوكين « يغش » فجأة أثناء التصوير. أي أنه لا يستوعب حواره بدقة كافية، يؤديه محملا اياه مضموناً مختلفاً نوعاً ما، وغير صحيح، ـ واذا بشوكين يغير فوراً لهجة جوابه، انطلاقاً من لهجة الشريك، ومحاولا تبرير اخطاء الشريك نفسه، محاولا « انقاذه ».

عندما يضطر الممثل لاداء مشهد كبير، معقد، فانه يبني داخل هذا المشهد لوحته الخاصة بالحدث والمتطورة بدقة. ذلك انه في معظم المشاهد الدرامية تتغير العلاقات بين الشركاء مع تطور الحدث ـ هذا هو الحال عادة بالنسبة لمحتوى المشهد المبني جيداً (سنتكلم عن ذلك بالتفصيل في الفصل المتعلق بالدراما). ولكن، مثلا، سنتذكر مشهد الحوار بين لينين والفلاح في فيلم « لينين عام ١٩١٨ ». في البداية يستقبل لينين زائره بشكل ودي. ثم يعتني به باهتمام متزايد. وبعد ذلك يبدأ بالشك في ان الجالس أمامه كولاك (فلاح غني يستثمر غيره)، فيسّرع تدريجياً وتيرة الحديث. ويجبر الكولاك على الافصاح عن نفسه ـ وينتهي المشهد بتصادم حاد بين عدوين لا مجال للمصالحة

بينهما. ويتطور تصرف الكولاك بالتوافق مع ذلك. يجيء الناس في نهاية المشهد - ويتغير الكولاك من جديد، ويعود فوراً الى مسالمته السابقة المزيفة. وهكذا، فان الممثلين معاً، شوكين، وبلوتنيكوف، الذي لعب دور الكولاك - يقودان خطا من العلاقات المتنامية والمتغيرة طوال الوقت.

يتم اداء مثل هذا المشهد على منصة المسرح بكامله. في حيث ان الممثلين لا يؤدون في كل مرة بذات الطريقة. فاذا ما جاء بلوتنيكوف اليوم متعباً، مريضاً، غير مركز كما يجب، فان شوكين سيسعى لأن يأخذ على عاتقه مسؤولية اضفاء الحرارة على المشهد، وسيكون كمن يجر بلوتنيكوف وراءه. او العكس. ان روعة هذا الفن القديم بالنسبة لهواة المسرح لتكمن، في أن وقع المشهد يكون في كل مرة مختلفاً نوعاً ما. ان المشهد كله يمكن ان يمر عبر هذا المفتاح أو ذاك، انطلاقاً من اول حوار للممثل. من كيف تم القاءه، من نبرته. هنا تكمن قوة المسرح، وهنا بالطبع، يكمن ضعفه. اننا في السينما نسعى لكي نجد لكل مشهد شكله النهائي، الافضل، الراسخ على نحو حديدي. غير انه بالطبع، من الاسهل على الممثل في كل الحالات أن يؤدي المشهد بكامله، متتبعاً طوال الوقت كيف تتطور علاقته بشريكه.

لهذا بالذات رسخت السينما الناطقة الحاجة الى اللقطات الطويلة. فكلما كانت اللقطة أطول، كلما كان بمقدور الممثلين أن يؤدوا مقطعاً كبيراً من المشهد على نحو عضوي، طبيعي. اذ انهم يرون احدهم الآخر، يشعرون بطبيعة العلاقات المتنامية. غير انه من الصعب في السينما ان نصور مقاطع طويلة من نقاط ثابتة، ذلك أن قانون العرض السينمائي هو - تغيير الاحجام. ان كل مغزى المونتاج ليكمن في انكم تتأملون العالم، احداث الحياة البشرية: التصادمات، العلاقات بين الناس من خلال مجموعة من اللقطات المتنوعة، وانكم تراقبون الناس طوال الوقت من خلال احجام مختلفة وزوايا مختلفة. لا يلاحظ المتفرج ذلك احياناً، ولكن اذا ما كنا سنحدد لقطة ما عامة او متوسطة وسنحاول أن نؤدي المشهد الكبير وان نصوره، مثلما يؤدونه في المسرح، أي بدون ايما تغيير في الاحجام والزوايا، فان العرض سيكون ببساطة مضجراً غير مثير، غير معبّر، واحياناً سيكون غير مفهوم. ان تغيير

اذن ، يمكن لنا أن نجد داخل كل بانا راما مأخوذة بشكل جيد أو كل لقطة ، مصورة اثناء الحركة ، ما يمكن اعتباره مجموعة من اللقطات ـ الكبيرة ، المتوسطة ، العامة ، اضافة الى مجموعة من الزوايا .

ان طريقة العمل هذه ، والتي تتبدل فيها مختلف الزوايا والاحجام داخل لقطة واحدة طويلة ، هي ما نطلق عليها اسم المونتاج الداخلي (داخل اللقطة) .

وحتى هذا المصطلح ـ « المونتاج الداخلي » ـ يشير الى ان الطريقة المونتاجية لرؤية العالم من زوايا مختلفة هي أيضاً معبرة ، حتى عندما يتم الانتقال الى نظام اللقطات الطويلة . يمكن اكتشاف المونتاج الداخلي حتى في أنواع التصوير أثناء الحركة ، وحتى في اللقطات ، المصورة من نقاط ثابتة (يستخدم في الحالة الاخيرة الميزانكادر الذي يعتمد على العمق مع تغيير الاحجام ، وهذا ما سنتحدث عنه لاحقاً) .

لقد سبق وتحدثنا عن المنافع ، التي يقدمها لنا بناء المشهد مونتاجياً ، غير ان عضوية عمل الممثل ، الحاجة الى التخاطب ، الى التعبير التمثيلي المتكامل من خلال مقطع طويل من الحدث ، تجبرنا أحياناً على نسيان قدرة المونتاج التعبيرية ، على البحث عن وسائل المونتاج الداخلي ، والسعي لتركيز احداث مشهد معقد ما من خلال لقطات قليلة ، ولكنها طويلة جداً .

ومن أجل ان نتصور بوضوح اكثر استعمال طرق الميزانسين السينمائي هذه أو تلك ، سنلجأ في البداية الى أمثلة من الأدب . ان الكتاب الجيدين ، وخاصة بوشكين وتولستوي وبعض الكتاب الاجانب ، يرون بتلك الدرجة من الوضوح ، بحيث ان مقاطع طويلة من وصفهم الأدبي تبعث على الانطباع بالتسجيل السينمائي الدقيق .

فلنأخذ مثالا ، المونتاج فيه مفكر به من قبل المؤلف . سيكون ذلك في البداية مقطعاً قصيرا جدا من « سيدة البستوني » لبوشكين .

كما تذكرون ، فان هيرمان ، وبعد ان استلم رسالة من ايليزابيت ايفانوفنا ، توجه في الساعة المحددة الى منزل الكونتيسة ، وانتظر الى ان رحلت العجوز مع ربيبتها ، دخل الى البيت ، عبره كله وركن في غرفة نوم الكونتيسة

الاحجام وتغيير الزوايا هو قانون المونتاج الاساسي ، هو قانون السينما الاساسي : ذلك اننا اتفقنا معكم على ان سينما المونتاج هي ـ السينما الابتدائية ، الاولى ، التي انطلق منها كل شيء .

ولهذا ، فان السينمائيين الذين سعوا لتصوير المقاطع الطويلة ، صاروا يبحثون عن امكانات جعل هذه اللقطات الطويلة مثيرة أيضاً ، متنوعة ، غير انها متنوعة من داخلها ، من داخل اللقطة . وهذا بالذات ما يتم التوصل اليه بواسطة التصوير أثناء الحركة . عندما تتحرك الكاميرا ، فانها ترى العالم طوال الوقت متغيراً . وحتى لو كانت تتبع ببساطة ممثلا يتجول في الغرفة ، محتفظة به طوال الوقت داخل اللقطة ، فان الجدران الموجودة خلفه ستسبح الى الخلف والى الامام ، ستدور وتتحرك . ان هذا في الحقيقة ليس أمراً جيداً . واعترف ، انني لا احب السينما ، التي تسبح فيها جدران الغرفة بلا لزوم داخل اللقطة . وكقاعدة ، ثمة استثناءات كثيرة لها ، فهذا أمر سيء . ومع ذلك ، فحتى هذا النوع البسيط من التصوير أثناء الحركة ـ مراقبة الممثل ـ يخلق التنوع المطلوب داخل اللقطة .

غير اننا اذ نصور مشهداً أثناء الحركة ، فانه بمقدورنا أيضاً تغيير الزوايا وأيضاً الأحجام . فلنقل ان بمقدورنا التجول فوق رصيف المحطة قبيل رحيل القطار بحيث ، انه سيمر احياناً أمامنا بلقطة كبيرة رأس لامرأة مع طفل ، أو أنه ستنكشف فجأة المساحة كلها مع وجود أجسام مندفعة . يمكن للكاميرا ان تبطىء حركتها عبر الوجوه ، وان تكشف ، اذ تلتفت فجأة ، جموع الناس ، يمكن ان تصعد الى الاعلى أو أن تهبط الى الاسفل . يمكن للكاميرا ان تبدأ حركتها من تفصيل صغير ، فلنقل ، من يد لطفل تمسك بلعبة ، وان تنهي حركتها بلقطة عامة جداً ، سيمكن من خلالها رؤية الرصيف بكامله .

وفي المشهد الذي يدور في غرفة ، حيث يوجد ممثلان أو ثلاثة ، يمكن أيضاً ان تتوافق حركة الكاميرا مع حركات الممثلين ، بما يسمح بالتقاط الحدث بلقطة عامة أكثر ، أو أن تركّز على وجوه ممثلين منفردين .

العجوز ، خلف الستائر ، قرب المدفأة الباردة . لقد انتظر هناك اكثر من ثلاث ساعات . واخيرا ، سمعت ضجة ، اقتربت عربة ، ودخلت الكونتيسة الى المنزل مع خادمتها وهي شبه حية . كان هيرمان يتطلع من خلال ثقب . لقد مرت قربه ايليزابيت ايفانوفنا ، وسمع خطواتها المسرعة فوق السلّم ، غير انه استمر في الوقوف ، مراقبا الكونتيسة من خلال الثقب . ويلي هنا المقطع الذي تتعرى فيه الكونتيسة . انه ذو دلالة بالغة بالنسبة للبناء المونتاجي لهذا الوصف الادبي . اليكم ما يكتبه بوشكين :

« بدأت الكونتيسة تتعرى امام المرآة . خلعوا عنها القلنسوة ، المزينة بالورود . نزعوا الباروكة المعطرة عن رأسها الاشيب والمحلوق بكامله . وتساقطت مشابك الشعر من حولها كالامطار . وقع ثوبها الاصفر ، الموشي بالفضة ، امام قدميها المنفرجتين . كان هيرمان شاهدا على اسرار زينتها المثيرة للاشمئزاز . واخيرا ، بقيت الكونتيسة في رداء النوم وقلنسوة الليل : لقد بدت في هذه الملابس ، الاكثر ملائمة لشيخوختها ، اقل رهبة وشناعة » .

اقرأوا مرة اخرى ، وباكثر قدر من الانتباه ، بضعة الجمل هذه وحاولوا ان تروا في كل جملة منها ما كتبه بوشكين فقط ـ لااكثر ولا اقل . وانني لمقتنع ، بانكم بدون مساعدتي ستكتشفون هنا مجموعة من اللقطات المولفة ذات الاحجام المختلفة .

هذا ما تقوله الجملة الاولى : « بدأت الكونتيسة تتعرى امام المرآة » . من الواضح ان هذه لقطة عامة كفاية ، لانه من اجل ان تصبح رؤية الكونتيسة امام المرآة ممكنة ، تجب رؤية العجوز والمرآة معا . في حين ان الخادمات هن اللواتي يعرين الكونتيسة ، وبالتالي ، فان بوشكين يرى في اللقطة الاولى بعيني هيرمان : العجوز ، المرآة ، الخادمات ، اي لقطة عامة للمنظر . غير انه ينتقل بعد النقطة الى التفاصيل ، الى التكبير . وهذا ما تقوله الجملة الثانية : « خلعوا عنها القلنسوة ، المزينة بالورود ، نزعوا الباروكة عن رأسها الاشيب والمحلوق بكامله » . ان هذه هي لقطة كبيرة واضحة ، انها لقطة لرأس الكونتيسة ووجوه الخادمات المنحنيات حولها او الايدي المنشغلة قرب رأسها . من المهم جدا هنا ، ان الرأس « محلوق بكامله » ، اي على شاكلة الجنود . من

المؤكد ، ان اكتشاف الرأس ، المحلوق كليا ، بعد ان نزعوا الباروكة فجأة عن رأس العجوز ، هو امر شديد الغرابة .

غير ان بوشكين لاحقا يصف تعرية العجوز على نحو مزعج . وككل كاتب جيد ، فان بوشكين يرى ما يكتبه . فلو انه كتب : « وبعد ذلك خلعن الثوب عنها » ، لكان قد رأى كيف يخلعن الثوب عن العجوز ، وكان سيرى بنظرته الداخلية ككاتب ، هذا الجسد المهترىء ، الهرم . وهذا امر مزعج ومقرف ، ولذلك فان بوشكين يريد ان يتجنب هذه اللحظة . انه يتجاوزها بطريقة مونتاجية ، محض سينمائية . فبعد اللقطة الكبيرة للرأس ، الذي نزعت عنه الباروكة ، والذي تكشف عن حلاقة شبيهة بحلاقة الجنود ، يكتب بوشكين في اللقطة التالية ، الثالثة : « وتساقطت مشابك الشعر من حولها كالامطار » . يعني ذلك ، اننا قد رأينا في اللقطية الارض والمشابك . اذن ، فان بوشكين يتجاوز التعرى عن طريق القفزة المونتاجية الحادة من الرأس الى الارض ، ووحده مطر المشابك المتساقطة يشير لنا بطريقة منعكسة الى تلك الكمية من وسائل التزيين والتزويق ، والتي تنزعها ايدي الخادمات عن العجوز .

ان بوشكين في الجملة الرابعة (او في اللقطة الرابعة) ينظر الى الارض من جديد ، ولكن بلقطات عامة اكثر . فهي هنا ليست مجرد مقطع من الارض ومشابك متساقطة ، انها اقدام الكونتيسة . هذا ما تقوله الجملة : « وقع ثوبها الاصفر ، الموشى بالفضة ، امام قدميها المنفرجتين » . اذن ، ففي اللقطة اقدام العجوز ، ويقطع بوشكين عملية التعرى اللاحقة ، ذلك لأن اللقطة التالية ، الخامسة هي على هذا النحو : « كان هيرمان شاهداً على اسرار زينتها المثيرة للإشمئزاز » . وهكذا فإننا نرى في اللقطة الخامسة هيرمان وهو يتطلع من خلال التعب ، ومهما كانت هذه اللقطة قصيرة ، فان العجوز ستتمكن خلال هذا الفاصل المونتاجي من الانتهاء من تبديل ثيابها . لقد تناولنا ذلك في الأحاديث السابقة : ذلك أن المونتاج يخرق استمرارية جريان الزمن ، يمكن له أن يمطها ، أو أن يختصرها لقد شاهدنا في مشهد درج اوديسا كيف أن المونتاج يمط الزمن . المونتاج هنا ، على العكس ، يختصره . ان الاجزاء القصيرة : تتساقط المشابك ، يقع الثوب ، ينظر هيرمان ، تسمح لنا خلال عشر او عشرين

ثانية بان نقطع كل ذلك الزمن الطويل ، الذي يجب أن يشغله في الحياة تعري العجوز .

واخيرا ، اللقطة النهائية ، الختامية في هذا المشهد - انها من جديد لقطة عامة : « واخيرا ، بقيت الكونتيسة في رداء النوم وقلنسوة الليل . لقد بدت في هذه الملابس ، الاكثر ملائمة لشيخوختها ، اقل رهبة وشناعة » . اما الان ، وبعد ان تم تبديل ملابس العجوز ، فانه يمكن تبيانها من جديد .

يمكن حل هذا المشهد فقط بطريقة مونتاجية ، بل انه مكتوب مونتاجيا . ان مغزى استعمال المونتاج هنا وكما رأينا ، بسيط جدا : العفة والاقتصاد في الزمن .

لقد سبق وتحدثنا عن الصعوبة التي يلاقيها الممثل عندما يؤدي مشهداً من مقاطع متناثرة . كما ان المخرج ، والمصور ، والممثلون ، اذ يبنون المشهد مونتاجيا ، يعدون تراكيب معقدة كفاية ، ستظهر في كل مقطع منفرد .

وحقا ، فاننا ، نلاحظ الان في الغالبية العظمى من الافلام وهما بالبناء المونتاجي للمشاهد . يبدو للوهلة الأولى فقط أن هذه المشاهد مصورة مونتاجيا ، اما في الحقيقة ، فان المونتاج المبدئي غير موجود فيها . فلنقل ، ان المخرج مضطر لتصوير مشهد تجرى احداثه داخل احد النوادي . محتوى هذا المشهد - حديث بين فتاة عضو في فرقة الرقص ، وعازف بيانو شاب .

عادة يتصرف المخرج هكذا : إنه يصور لقطة عامة لمبنى النادي ، حيث يدور فيه الرقص في هذا الوقت ، او على العكس ، حيث المكان شبه فارغ ، وثمة من يعلق شعارات على جدرانه . ان هذه اللقطة العامة تدخل المتفرج ضمن الوسط . وبعد ذلك يصور المخرج كل مشهد الحديث ، والذي سيشغل عشرين ، ثلاثين ، بل واحيانا خمسين مترا ، اي دقيقتين كاملتين (وهذا كثير جدا بالنسبة للسينما) ، من خلال لقطة وسطية واحدة . وضمن هذه اللقطة الوسطية يتحدث الممثلان عن كل ما هو مطلوب . واخيرا ، يختم المخرج من جديد بلقطة عامة للنادي . ويتفرق الممثلان في هذه اللقطة العامة .

يتم في البدء تصوير لقطتين عامتين - بداية ونهاية المشهد ، وبعد ذلك - اللقطة الوسطية ، والتي سيجري فيها المحتوى كله .

ولكي لا يلاحظ المتفرج سذاجة هذا البناء ، فقر التنفيذ البصري للفكرة ، ضآلة مخيلة المخرج ، يتم دمج بعض اللقطات الاضافية . تؤخذ لقطة كبيرة للبطلة ، لقطة كبيرة للبطل ، لقطة او لقطتين لبعض الموجودين . وبعد ذلك ، اثناء المونتاج ، تدخل هذه اللقطات ضمن حديث البطلين ، بهدف تجزئة هذه اللقطة الوسطية الطويلة الى حد لا يطاق ، والتي صور المشهد عمليا ضمنها .

ان هذه الطريقة في التصوير بسيطة جدا . لا ضرورة للتفكير ، ويمكن التصوير بسرعة . ولن يلاحظ المتفرج قتامة الحل ، ذلك لان اللقطات الكبيرة اضافة الى نظرة لانسان ما من الجانب ستخلق الانطباع بتنوع الزوايا ، وتموه على غياب الحركة في الحل الرئيسي .

او فلنأخذ ، مثلا ، مشهدا على رصيف محطة القطار . لحظة وداع بين الابطال ـ ان احدهم سيسافر . كم من هذه المشاهد قد رأيتم في الافلام في السنوات الاخيرة؟ يتم عادة حل هذه المشاهد وفق صيغ معهودة : تصور لقطتان عامتان او ثلاث ـ في البدء الرصيف ، وعليه جموع الناس المسرعين نحو القطار (هنا نرى الابطال للمرة الاولى) . بعد ذلك لقطة عامة ، وحتى نهاية المشهد ، عندما يرحل القطار . هنا يبقى المودع وحيدا . فيما كل وسط المشهد يصور ايضا بلقطة خصرية أو بلقطة تصل حتى الركبة ، على خلفية جدار عملة القطار . واضافة « الصلصة » يتم تصوير اثنين يودعان بعضهما ، او الجابي على باب العربة ، اما اذا كان المخرج كريما جدا ، فسيصور لقطة لسائق القطار في عربته . ان هذه اللقطات اضافة الى اللقطات الكبيرة للابطال ستجزىء هذا المنظر القاتم ، الذي صور ويصور عادة لا في محطة القطار ، بل داخل البلاتوه . فقط اللقطات العامة تصور في المحطة ، فيما يوضع في البلاتوه مقطع من جدار عربة القطار ويجري تمثيل كل ما يخطر على بال .

اذهبوا الى محطة القطار وانظروا كم هي الحياة مثيرة فوق الرصيف لحظة رحيل القطار . توجد في موسكو تسع محطات ، والناس فيها مختلفون كليا . يسافر بعضهم من محطة كورسك باتجاه الجنوب . يسافر اخرون من محطة لينينغراد باتجاه الشمال . واخرون ـ من محطة كازانسك باتجاة الشرق . يسافر بعضهم من محطة لينينغراد بالقطار السريع ، ويسافر اخرون بقطار البريد .

يوجد في محطة روسيا البيضاء اناس مختلفون ـ فمن هنا يسافرون الى الخارج . ويتكاثر في محطة سافيلوف جمهور الريف . ان المرافقين في القطارات مختلفون ، وكذلك سائقو القطارات ، والمسافرون يختلفون في كل موسم . واذا كان البطل يودع البطلة ، فان وداعهما سيكون على نحو معين في الصيف ، في محطة كورسك ، بين المسافرين بهدف الاستجمام ، وسيكون الوداع مختلفا كليا في الشتاء ، في محطة كازانسك ، بين الناس المسافرين الى سيبيريا ، وثمة وداع ثالث ـ في محط لينينغراد ، امام القطار السريع . سيكون ثمة مسافرون اخرون ، وسيلاقيهم مرافقون اخرون ، سيحملون الامتعة ، الصوت سيكون مختلفا ، سيكون الايقاع مختلفا ، وسيكون المنظر مختلفا .

تؤدي الطريقة النمطية في تكوين الميزانكادر الى تصوير نمطي للحياة . ولكن فكروا ، اية لوحة معبرة عن الوداع يمكن تركيبها ، باستعمال الطريقة المونتاجية ، فيما لو تم بدقة وباصالة نقل ايقاع كل الجموع المحتشدة ، المسافرين والمودعين ، نقل كل تميز ذلك بدقة حياتية حقيقية . غير اننا سنضطر حينها لبناء المشهد بطريقة جد معقدة ، من خلال التفاعل المتبادل والمتواصل بين اللقطات الاولى والثانية والثالثة وبين العديد من الوصلات المونتاجية ، واستخدام مجموعة غنية من المراقبات ، وعدد كبير من التفاصيل .

وفي الحقيقة ، فان الباناراما ستكون معبرة في هذا المشهد . ان الباناراما ، متابعة البطل عبر الجموع ، يمكن ان تؤدي الى دقة كبيرة في المراقبة الحياتية ، غير انها لن تسمح لنا بان نحلل على هذا النحو الواسع وبهذا التنوع طبيعة المنظر وتركيبه من زوايا مختلفة .

ان بعض المخرجين ، اذ يحاولون تصوير مشاهد الممثلين بلقطات طويلة قدر الامكان (ومن ضمنهم كاتب هذه السطور) ، بدأوا بتطوير طريقة اخرى للنقل المتنوع للمادة ضمن حدود لقطة طويلة واحدة وغير متحركة . تكمن هذه الطريقة في ان كل الحركة داخل اللقطة ، اساسا ، تبنى في العمق ـ من وإلى الكاميرا . واذا ما استعملت هنا العدسات ذات الزاوية العريضة ، والتي ، وكما هو معلوم ، تكبر المسافة ، تقوى ايقاع الحركة ، فانه يمكن ضمن حدود لقطة واحدة ، وعن طريق تنقلات الممثلين ، الوصول الى الاحساس بتبدل

الاحجام ، اي الوصول الى المؤثر المونتاجي الرئيسي .

كنا نبدأ الميزانسين في العمق في بعض الحالات مباشرة من اللقطة الكبيرة ، والتي تغطي كل المساحة . وكان الممثل يبتعد اثر ذلك وينكشف المنظر العام للديكور . وفي حالات اخرى ـ كنا نبدأ من لقطة عامة ونتجه نحو اللقطة الكبيرة .

يمكن الجمع بين الميزانسين في العمق وحركة الكاميرا . اننا في هذه الحالة ايضا نركب حركة الممثلين حسب العمق ، فارضين عليهم احيانا الاقتراب من المستوى الامامي . واحيانا الابتعاد عن الكاميرا ، اي تغيير الحجم . غير ان الكاميرا تقطع في ذات الوقت طريقا مستقلا ـ اما دوران ، او اقتراب ، او ابتعاد ، او حركة اعتراضية . إن هذا سيكون بمثابة ميزانسين عمقي مركب . يتم التوصل فيه الى تغيير الاحجام ليس فقط عن طريق حركات الممثلين ، بل وايضا عن طريق حركات الكاميرا نفسها . تقدم هاتان الطريقتان امكانية ادارة الحدث المتوتر على نحو متواصل من خلال مقطع واحد طويل ، وتغيير الاحجام والزوايا داخل اللقطة الواحدة وخلق العرض الديناميكي .

لقد سبق وقلت ، بان المساحة الميزانسينية في السينما قليلة جدا . على الاغلب ، كان بالامكان بدء الحديث من ذلك ، غير انني اعتقد انه من الافضل ان نتحدث عن ذلك ، بالذات بعد ان نكون قد تحدثنا عن مختلف طرق التصوير ، لكي يتسنى للقاريء ، وبعد ان يتعرف كفاية على المونتاج والبانوراما ، ان يعتاد على ماهية المعالجة الميزانسينية في السينما .

يبرز العالم امامنا في المسرح على شكل علبة كبيرة . ومهما حاول المخرج ان يخادع ، محاولا اخفاء ارضية المساحة التي يجري العرض فوقها ، وبغض النظر عن اية ديكورات معقدة يتم بناؤها ، فان بوابة المنصة ذات الزوايا المستقيمة ستنصب رغم كل شيء امام المتفرج ، وخلف هذه البوابة توجد ـ العلبة ، المحددة من الاعلى من الخلف ، ومن الجوانب اما بواسطة الكواليس ، او بواسطة تفاصيل هندسية ، وهلم جرا . وفي هذه العلبة المسرحية يجري تمثيل العرض كله ، هذا وان جزءاً هاما من فن الميزانسين المسرحي ليكمن في القدرة على استغلال مساحة المنصة باكبر قدر ممكن . فاذا كان ثمة درج فوق المنصة ،

فان المخرج سيستخدمه بالتأكيد من اجل الميزانسين. انه سيستخدم كل الابواب، كل تفاصيل المكان، كل مساحات التمثيل الممكنة. لايجوز بناء الميزانسين في المسرح، بحيث يجري الحدث طوال الوقت، مثلا، في زاوية المنصة اليمنى. فسرعان ما سيؤدي ذلك الى الامتعاض: فما هي الحاجة الى بقية الديكور؟ يسعى المخرج لاستخدام الديكور كله بطريقة متناسقة ولهذا فهو غالبا ما يوزع الممثلين على مسافات متباعدة. فلنقل، ان امامنا ديكور لمنزل ما، نرى فيه درجا يقود الى الاعلى. يقع الدرج في الجزء الايسر من المنصة. ان الميزانسين، الذي يقف فيه احد الابطال في اعلى الدرج، في الزاوية اليسرى العليا من المنصة، ويجري حديثا مع البطل الاخر، الواقف في الاسفل، في الزاوية اليمنى السفلى من المنصة، هذا الميزانسين سيكون معبرا جدا، ذلك لان الحدث سيسيطر على كل مساحة المنصة.

وبعد ذلك يبين المخرج الممثل عن قرب ـ ويتوصل بطريقته المسرحية الى الاحساس بتبدل الحلول المكانية، وتنوع الميزانسين.

ان العالم كله، كما ذكرنا سابقا، مكشوف امام العدسة السينمائية. ضعوا العدسة في الساحة الحمراء، قرب المتحف التاريخي، وسيدخل في اللقطة بحرية تمثال فاسيلي بلا جيني، وبرج سباسك. ترى العدسة العالم كما لو أنه على شكل اهرامات تتسع الى ما لا نهاية، وبالطبع فان تلك القطعة من العالم، من نوع الدرج داخل البيت، لن تكون بالنسبة لها فسيحة اكثر مما يجب.

غير انه، وللاسف، كلما التقطت العدسة العالم على نحو اوسع وكلما بعدت مسافة الممثلين عن العدسة داخل تلك المساحة، كلما قلت رؤيتهم وقل تبينهم.

يبين الممثل في المسرح تقريبا على نحو متساو سواء وقف فوق السلّم، ام قرب الاضواء الامامية، ام على ارضية المنصة. اما في السينما، فاذا ما وضعنا قاعة كبيرة وسلّماً ضمن اللقطة، فان الانسان الواقف فوق السلّم سيبدو صغيرا الى حد انكم، على الاغلب، لن تميزوا حتى وجهه.

ان العالم، الذي هو بمثابة ساحة للميزانسين السينمائي، هو ضخم. غير ان الساحة المفيدة بالنسبة للميزانسين الذي يجري تنفيذه في السينما ضئيلة،

لا يمكن تمييز الممثلين الا عندما يقتربون من الكاميرا ، اي عندما يقفون فوق قمة الاهرام .

وكما لاحظتم ، فان الغالبية العظمى من اللقطات « التمثيلية » ، اي اللقطات التي نميز فيها بوضوح قسمات وجوه الممثلين ، التي نرى فيها اعينهم ، نرى تفاصيل تصرفاتهم ، تؤخذ بحجم نراهم فيها حتى الخصر او حتى الركبة . وبالطبع ، فان الانسان بكامل طوله سيبدو من خلال الشاشة ذات الحجم الطبيعي على نحو جيد جدا ، غير ان عيونه لن تبين كما يجب . في حين ان العيون بالذات ، هي التي تلعب في السينما دورا هاما بشكل خاص بالنسبة للعمل التمثيلي .

ولكن ماذا تعني اللقطة حتى الركبة او حتى الخصر؟ تشمل هذه اللقطة في العرض مساحة تعادل المتر والنصف . حتى ان لقطة الانسان بكامل طوله ، اي حوالي المترين من ناحية الارتفاع ، تشمل اقل من ثلاثة امتار في العرض . ان اصغر مشهد لاصغر ناد فلاحي هو اكبر حجما من هذه اللقطة . واذا ما اضطر البطل ، والذي تم تصويره بلقطة حتى الركبة او حتى الخصر ، للسير داخل اللقطة ، فانه سيخرج من اللقطة منذ الخطوة الثانية . وستكون ثمة حاجة اما لتتبعه بواسطة الكاميرا ، واما للانتقال مونتاجيا الى اللقطة التالية .

وبالطبع ، فان الكاميرا في حالة التصوير اثناء الحركة ، اذ تتبع الممثل ، فانها تسمح له بالسير ، الا ان حجم ساحة التمثيل في كل لحظة منفردة يبقى بذات الصغر - متر ونصف او متران في العرض .

عندما شرعت بتصوير اول فيلم لي ، كنت متأكدا من انه سيكون بمقدوري ان اتمختر بالميزانسين ، وكما يقال ، ان « اعطي درسا » للمسرح . غير انه بدا لي منذ التمارين الاولى ، منذ ان ظهرت الكاميرا ، انني مقيد من الايدي والارجل : فما من حركة وجدت مكانا لها داخل اللقطة . وقد اشتغلت طوال حياتي وانا مفعم بنفس الاحساس بانني مقيد من الايدي والارجل .

فهل ثمة ما قد يعتبر اكثر طبيعية من مثل هذا المشهد : يجلس انسان وراء طاولة الكتابة ويتحدث مع زائره؟ غير ان طاولة الكتابة بالنسبة للسينما هي شيء ضخم . وهناك مسافة لا تقل عن المتر بين المتحدثين ، اللذين تفصل

بينهما طاولة الكتابة. فاذا ما صورنا الاثنين من الجانب، فسيتضح ان فراغ مساحة الطاولة هو ما يشغل منتصف الشاشة، فيما ينتأ من طرفيها جسمان صغيران. وهذا امر سيء جدا. ان البانارااما او التصوير اثناء الحركة في حالة مشهد الشخصين الثابت غير ممكنة، فالميزانسين في العمق يرتبط دوما مع حركات الممثلين. وستكون ثمة حاجة لتصوير هذا المشهد مونتاجيا، تصويره بطريقة تسمح لي بان اضع في احدى اللقطات صاحب المكتب من خلال زائره، وفي اللقطة التالية ـ الزائر من خلال صاحب المكتب. ان احد المتحدثين يدير لنا ظهره داخل اللقطة. وسنضطر لاستخدام اللقطات الكبيرة والتحليل بكل الطرق الممكنة في صراعنا مع طاولة الكتابة.

لقد قدر لي مرارا ان اصور مشاهد تحدث حول طاولة الكتابة. ياله من امر صعب. وتعلمت في نهاية المطاف ان اوصي على عدة طاولات. وكنت اضع طاولة دائرية حقيقية من اجل اللقطة العامة للغرفة ـ طاولة كبيرة او نسبيا كبيرة. وكنت اجلس كل المتحدثين حول هذه الطاولة. وعندما كنت انتقل الى اللقطات المتوسطة، كنت اضع طاولة اصغر، وكانوا يحضرون لي طاولة دائرية صغيرة جدا او اجزاء مقتطعة من الطاولة الكبيرة وذلك من اجل تنفيذ بعض اللقطات الكبيرة المنفردة. وبدون هذا الخداع يستحيل احيانا في السينما تصوير مشهد حول طاولة دائرية على نحو معبر وبارز.

ان الصراع ضد الاحجام الضئيلة للمساحات الميزانسينية في السينما ليتم بطرق مختلفة. هنا يستخدم التصوير اثناء الحركة، يستخدم الميزانسين في العمق، والتجزئة المونتاجية للمشهد. لقد تحدثنا عن ذلك سابقاً. ومع ذلك فان بعض المخرجين يستخدمون طريقة متميزة تماما، يكمن فحواها، في ان الميزانسين التمثيلي، من حيث الجوهر، يكون غير موجود ابدا في شكله الاولى، في حين ان العرض يتكون من مجموعة من الزوايا المنفردة الملتحمة ضمن ميزانكادر معقد، والتي فقط تخلق عند المتفرج الانطباع بوجود الميزانسين. واليكم هذا المثال لتوضيح المقصود.

يوجد في الجزء الثاني من فيلم ايزنشتاين «ايفان الرهيب» مشهد داخل قصر الملك البولوني سيغيزموند. لقد تم تمثيل المشهد كله على خلفية جدار املس

واحد وحيد . في اللقطة الاولى وعلى خلفية هذا الجدار والارضية المزينةبالمربعات تم توزيع كل او تقريبا كل المشتركين في المشهد . جلس الملك في العمق وبجانبه مستشاروه . في المستوى الامامي - ظهور رهبان ما ، نساء ما ، فرسان ، رجال البلاط . يدخل في اللقطة كوريسكي متجها نحو سيغزموند . يجري حديث في اللقطات التالية ، تشارك فيه السيدات البولونيات ، يشارك فيه الرهبان ، الفرسان والملك لقد صورت كل هذه اللقطات على خلفية ذلك الجدار الوحيد . ان الكاميرا لم تغير اتجاهها تقريبا ، فقط الممثلون هم الذين كانوا يلتفتون باتجاه الكاميرا من زوايا مختلفة ، غير أنهم كانوا يلتفتون بطريقة توحي كما لو أن اللقطات تتصادم فيما بينها ، كما لو أنها تتقاطع قطريا . هنا كان يعاد توزيع بعض اشياء المكان ، تنقل الشمعدانات والاعمدة من مكانها والخ .

وهكذا ، فان المخرج منذ البداية لم يخلق اي ميزانسين حقيقي من اجل المشهد - لقد صور مجموعة من اللقطات على خلفية جدار واحد وحيد ونسق بينها بمهارة ، بحيث ان اللقطات تجاوبت فيما بينها ، فتوصل نتيجة ذلك الى الايحاء بمنظر قاعة العرش والى الايحاء بوجود الميزانسين . وبالذات - الايحاء : فلم تكن هناك قاعة في الحقيقة ، لم يكن هناك ميزانسين . لقد نشأ كل ذلك فقط في وعي المتفرج .

عندما كنت اصور مشهد العربة في فيلم « البدينة » ، صنعوا لي في البداية عربة بكاملها ووضعوها فوق قاعدة خاصة متحركة . كانت ظلال الاشجار تبدو لمحا من خلف النوافذ . حاولت ان اصور كل الاحداث داخل هذا الديكور (تجري داخل العربة احداث فصلين ونصف من الفيلم) . غير ان المحاولة كانت فاشلة تماما . بعدما انتهى مونتاج المشهد ، لم يكن هناك اي احساس بضيق وانغلاق المكان حتى اننا لم نتوصل الى خلق علاقة متبادلة بين الاشخاص . حينها نفذت مع المصور فولشيك التجربة التالية : لقد ابقينا فقط على اللقطة العامة الوحيدة للعربة (واعترف لكم أنه كان يمكن أن لا نبقى عليها ايضا) ، واما بقية المشهد كله فقد اعدنا تصويره امام مقطع صغير من الجدار . بل اننا لم نخبر الادارة اننا نريد اعادة تصوير كل العربة ، وفقط

طلبنا الاذن بتعديل بعض اللقطات. اما من الناحية الفعلية ،فاننا اذ كنا نصور ديكورات قاعة الضيوف ، غرفاً منفردة ، المطبخ والخ ، فاننا كنا نركب في كل ديكور مقطعا من جدار العربة لا تزيد مساحته عن متر مربع ، وكنا نصور امام هذا الجدار لقطات كبيرة للمسافرين بمعدل لقطة او اثنتين في اليوم (اما الوقت الباقي فنخصصه للمشهد المقرر). لقد وزعت كل اللقطات بدقة - من سينظر في اي اتجاه ومن سيلتفت نحو اي اتجاه ، وهكذا صورت العربة كلها ، المئة والخمسين لقطة كلها ، الفصلين والنصف من الفيلم امام هذا المقطع من الجدار الصغير جدا . يتم التوصل الى الاحساس بان الامور تجرى داخل العربة نتيجة لأن الاشخاص يبدون كما لو انهم يتطلعون الى بعضهم البعض بخط قطري ، ولان اضاءتهم ليست متشابهة. اما في الحقيقة فلم يكن ثمة ديكور ، لم يكن ثمة تخاطب بين الاشخاص ، ولم نكن نصور اكثر من رأسين معا .

يستطيع الميزانكادر احيانا وفي حالة المعالجة المونتاجية للمشهد ، ان يحطم الميزانسين الفعلي ، او على الاصح ، ان يعوض عنه . فمثلا ، يجلس البطل حسب الميزانسين في الزاوية ، قرب الجدار . غير ان الجدران السينمائية ، كقاعدة ، سيئة . وغالبا ما يبدو عليها « الزيف » : جص او قرميد مصنوع بطريقة سيئة ، الخ . عدا ذلك ، فعندما يجلس البطل قرب الجدار نفسه ، فانه من الصعب أن نركز عليه اضاءة خلفية ، يستحيل أن نضيئه من الخلف . وكقاعدة ، فعندما نأخذ تكبيرا لهذه اللقطة ، فاننا نبعد الكرسي عن الجدار مسافة متر ، واحيانا اكثر ، ونضع بهدوء على الارض ، ما بين الجدار والكرسي جهاز اضاءة صغير ونضيء البطل من الخلف ونصوره على مسافة متر واحيانا مترين من الجدار ، على الرغم من إننا رأينا قبل ذلك في اللقطة العامة أنه يجلس لصق هذا الجدار .

اننا نضع ونلغي الجدران والمقاعد كما نشاء ، ونكدس احيانا عددا كبيرا من الساحات (نصور احيانا مونتاجيا ، وليس بواسطة تحريك الكاميرا) . ان هذه الساحات ضرورية ، مثلا ، لتصوير الممثل من الزاوية المطلوبة ، على خلفية السقف ، او النافذة العالية الموجودة خلفه ، وهي ضرورية لتركيب لقطة معبرة

بخلفية معبرة. اننا نضطر لرفع الممثل من اجل تحقيق ذلك.

واذا كان ثمة عدد كبير من الاشخاص يشاركون في الميزانسين، فاننا نستطيع بحرية ان نغير توزيعهم داخل اللقطة. فمثلا نصور في فيلم «الحلم» مشهد الفضيحة اثناء لعبة اللوتو - من غير الضروري ان نصور اللقطات الكبيرة للمتخاصمين في المكان ذاته وفي نفس الوضع، الذي تم الاتفاق عليه اثناء التمارين على الميزانسين العام، أو الوضع الذي شاهدناهم فيه في اللقطة العامة. اننا ننقل الممثلين على هوانا، نعيد اماكنهم، نبحث لهم عن الخلفية الاكثر تعبيرا، دون أن نلتزم بالميزانسين العام.

وهكذا، فاننا عمليا نحطم الميزانسين الذي حددناه بانفسنا، غير اننا من خلال الميزانكادر نركب عرضا معبرا من لقطات تتقاطع فيما بينها بشكل جيد، فيما يستكمل المتفرج الميزانسين بمخيلته، اي كما لو انه يبني الميزانسين بنفسه.

هذه هي احدى طرق بناء الميزانسين السينمائي الاكثر تعبيرا واثارة، والتي تتجاوب مع الطبيعة البصرية للسينما.

كان ميخائيل ايليتيش روم يفكر منذ زمن بتأليف كتاب حول الاخراج السينمائي. وقد شرع بتأليف هذا الكتاب بحماس شديد. وكتب ما يقارب الثلاثمائة صفحة. لقد كان يرغب في ان يعطي لنفسه ولقراءه امكانية التمعن في خواص الفن السينمائي، في طبيعة العمل على السيناريو. المونتاج، الميزانسين، والعمل مع الممثل. غير ان روم، واذ انشغل في اخراج فيلمه الاخير، اضطر لتأجيل العمل على مخطوطته غير المنتهية، وقد قضى اوقتا ليس بالقصير. قبل ان تنشأ عنده من جديد فكرة انجاز تأليف هذا الكتاب. ولكن الموت اوقف عمل هذا الفنان السوفياتي العظيم. وهكذا بقي الكتاب غير مكتمل. لقد تبقت لنا مخطوطة غير مكتملة. ونصوص المحاضرات، التي كان روم يلقيها في مختلف المعاهد على امتداد الخمسينات والستينات.

كان روم يحاضر بطريقة ممتازة. كان طلاب مختلف كليات معهد السينما يهرعون لسماع محاضرات روم. لقد كانوا يحبونه، يعجبون بحسه الرائع، باصالة طريقته في التفكير وبموهبته الخطابية...

وهكذا برزت عند محرري هذا الكتاب الفكرة التالية: - ضم بعض المحاضرات الى مخطوطة الكتاب غير المكتملة. والتي اسماها روم «احاديث حول الاخراج السينمائي» بعد اختصار تلك المواد من المحاضرات، والتي تكرر ما هو مكتوب في المخطوطة.

الحديث التاسع

المونتاج

واخيرا ، وصلنا الى المونتاج (مع اننا ، وكما لاحظتم ، اضطررنا للتحدث عنه في الفصول السابقة) . لقد اصطدمت بالمونتاج منذ ان دخلت للمرة الاولى الى المعمل السينمائي . لم اكن حينها افهم شيئا في مهنة المخرج ، وكنت مؤلف سيناريو مبتدئا . لقد جرني بعض الاصدقاء الى قاعة العرض لمشاهدة مادة وصلت لتوها من احدى الرحلات لصالح فيلم لمخرج معروف في تلك الاوقات .

لقد شاهدت على مدى ساعة من الزمن مقاطع منفصلة ، لا رابط فيما بينها ، شاهدت معابر لا نهائية ، تتكرر ثلاث واربع وخمس مرات ، شاهدت لقطات متوسطة وعامة لممرات ما ، لمنعطفات ما .

سألوني بعد نهاية العرض ، ان كانت المادة اعجبتني ام لا . قلت لهم انني لم افهم شيئا ، وان كل ذلك قد بعث فيَّ انطباعا بالملل والتشوش وان مقطعين او ثلاثة فقط بدت مثيرة بالنسبة لي . «لا بأس ، سيمكن توليفها ، - اجابني الاصدقاء ، - ان المخرج يعرف عمله » .

بعد عدة اشهر قدر لي من جديد ان اتواجد في قاعة العرض ، وشاهدت مادة لمخرج اخر . كانت هذه مادة لمشهد داخل البلاتوه . وقد بدت بالنسبة لي اكثر وضوحا ، وفهمت ما هو المقصود ، ومدحت المادة «انها غير مصورة مونتاجيا ، - اجابني الاصدقاء . - سترى ان ما من شيء سيضبط ، لن يمكن توليفها » .

هكذا تعرفت للمرة الاولى على مفاهيم غامضة - يمكن توليفها ، لا يمكن توليفها .

مر الزمن ، اصبحت مؤلفا للسيناريو ، ثم اشتغلت في قسم المونتاج ، وكثيرا ما كنت اشاهد افلاما نصف جاهزة ، كنت احرر نصوص الشروحات وحتى انني كنت اعطي تعليمات لعاملات المونتاج تتعلق بتصحيح الافلام . ذلك انه ، والحديث يبقى بيننا ، من الاسهل بكثير اعطاء تعليمات حول تصحيح الفيلم ،

بالمقارنة مع تنفيذها. توجد ثلاثة مجالات يعتبر الجميع انفسهم اختصاصيين فيها، ـ الطب، السينما، وتربية الاطفال. فمجرد ما اذكر لاي انسان ان كبدي يؤلمني، حتى تقترح على الوصفات فورا. يعتبر الجميع ان بمقدورهم معالجة الكبد. وعلى هذا النحو بالذات يعتبر الجميع انهم يستطيعون ان يولفوا الافلام. وانا ايضا كنت اجرى التعديلات، وكما كنت اعتقد، بنجاح شديد. ولهذا فقد افترضت انني قد استوعبت فن المونتاج نهائيا.

وها هو يوم الاحتفال قد حان: صورت اول مشهد من اول فيلم لي. وصلتني المادة من المعمل، واخترت العينات وشرعت في المونتاج. المشهد هو ـ مجيء الرحالة الى الضابط الالماني في فيلم « البدينة ». ان كنتم قد شاهدتم هذا الفيلم، فانكم ربما، ستتذكرون هذا المشهد القصير: يعلم الرحالة في الصباح انه من غير المسموح لهم الخروج من الفندق، فيذهبون الى الضابط الالماني للاستفسار. بعد ذلك يحدث المشهد التالي:

انهم يدخلون الى غرفة الضابط الالماني. لا يقف الضابط، لا يلتفت، لا يجيبهم. انهم يسألون لماذا لا يسمح لهم بالخروج، وهو يجيب: « انكم لن تسافروا ». وهم يسألون: « لماذا »؟ يجيب: « هكذا، لا اريد » ـ ويطلب منهم الخروج باشارة من رأسه. ان هذا المشهد القصير في غرفة الضابط الالماني كان مشهدي الاول.

عندما صورت هذا المشهد بنيت الميزانسين الذي بدا لي ليس مثيرا فقط، بل ومجددا. لقد قررت، انه طالما ان الضابط لايقف ولا يتلفت نحو الداخلين، فانه بالامكان تمثيل كل المشهد بحيث تكون وجوه الاربعة باتجاه الكاميرا. يجلس الضابط في منتصف الغرفة ووجهه نحونا. يدخل الرحالة من خلفه ـ الباب موجود في عمق الغرفة. انهم يقتربون من الضابط ويقفون خلفه على مسافة محترمة ووجههم باتجاه المتفرجين. وهكذا فالاربعة كلهم ينظرون نحو المتفرج.

« اذن، ـ فكرت وانا اصور هذا المشهد، ـ انه لمخرج حاذق من المأزق: فمن غير الضروري ان اصور على حدة ومن جهات مختلفة الضابط والرحالة، لن يلتفت احد الى الخلف، الجميع ظاهرون، اضافة الى ان ذلك يبرره جلافة

الضابط وتهيب وخنوع الرحالة ».

وهكذا صورت مجموعة من اللقطات : الضابط بلقطة كبيرة ، بعدها الضابط بلقطة عامة ، وبعد ذلك ، في العمق ، يظهر الرحالة الداخلون والمتجهون نحو الكاميرا ، وبعدها مرة اخرى الضابط بلقطة اكبر وهو يقول : « انكم لن تسافروا » ، فيما يسأله الرحالة ، وهم واقفون خلفه : « لماذا؟ ». بعد ذلك صورت على حدة الرحالة وهم يطرحون اسئلتهم ، ومن جديد صورت الضابط وهو يجيب ، - وكل ذلك في اتجاه واحد ، بحيث ان الجميع كانوا ظاهرين من الامام.

كان الفيلم صامتا ، وكما هو معلوم ، كانت الجمل المكتوبة تعوض عن الحوار المنطوق. وكنا قد اوصينا على هذه الجمل في المعمل. وهي ايضا كانت تسهل المونتاج ، لانه من خلال الجمل المطبوعة على الشاشة يمكن الانتقال من لقطة الى اخرى.

اذن ، المادة صورت ، الشروحات جهزت ، وكل شيء على ما يرام : توجد لقطات عامة ، وايضا متوسطة ، وايضا لقطات كبيرة ، يوجد الضابط على حدة ، وايضا الرحالة لوحدهم - الجميع ظاهرون. ادخل الى غرفة المونتاج. كانت مسؤولة المونتاج من النوع الصارم. لقد القت علي سؤالا واحدا فقط : « ستولف بنفسك ام ستترك الامر لي؟ » اجبتها باعتزاز : « بنفسي ». - « تفضل » ، قالت مسؤولة المونتاج ودلتني على المادة ، المعلقة على الرفوف فوق طاولة المونتاج.

بدأت اختار لقطة اثر لقطة وفق تسلسل الاحداث ، تاركاحيزا مناسبا للشروحات ، لففت كل اللقطات المختارة والمقطعة حسب الطول المطلوب حول بكرة واحدة وناولتها لمسؤولة المونتاج : « الصقيها ».

بعد عشر دقائق كنت اجلس في قاعة العرض واشاهد المادة. ان الدرس الاول ، الذي تلقيته ، كان قاسيا.

فقبل كل شيء اتضح ان نصف اللقطات مقلوبة على الجهة المعاكسة ، لانني لم اميز الجانب اللماع من شريط الفيلم عن الجانب الاربد ، وكانت بعض اللقطات مقلوبة من جهتها بالعكس. ثمة لقطتان مقلوبتان من فوق لتحت. اما

الحاضرون في قاعة العرض فقد كبتوا ضحكهم بصعوبة : ذلك انني كنت مخرجا حديث العهد ، في حين ان مجموعة التصوير تحب السخرية من الجدد ، الذين يحتلون مثل هذه المنزلة الهامة .

اضطررت لحمل المادة من جديد الى غرفة المونتاج ، وقلب ذلك الجزء من اللقطات من الجهة الربداء الى الجهة اللماعة ، اي وضعها على الشكل الصحيح ، وايضا قلب اللقطات ، المقلوبة من فوق لتحت ، ولصق المادة من جديد .

« اما الان فكل شيء على ما يرام » ، ـ هكذا قررت وتوجهت مرة اخرى الى قاعة العرض .

نعم ، ان كل اللقطات موضوعة الان كما يجب ، غير انه كان واضحا ان المشهد لم يركب . لم يؤد جمع كل لقطتين معا الى الاحساس بالصدمة الحادة ، لم يتطور الحدث بسلاسة ، بل بدا وكانه يقفز . لقد تشوشت حركات الايدي ، الارجل ، الرؤوس في بعض اللقطات .

هنا لاحظت للمرة الاولى ان الممثلين يحركون ايديهم على نحو مختلف ، والقبعات التي خلعوها ، موضوعة بطريقة مختلفة نوعا ما ، اذا لم يؤدي الممثلون في اللقطة المتوسطة كما ادوا في اللقطة العامة ، فانه لن يمكن جمع اللقطات .

واضطررت مرة اخرى لحمل المادة الى غرفة المونتاج . اهتممت في هذه المرة فقط بحركات الممثلين . امرت باخراج كل التجارب ، كل العينات ، وراقبت المادة مركزا على اوضاع الايدي ، الرؤوس ، القبعات ، العيون ، ووجدت تلك الاماكن ، حيث يمكن الانتقال من لقطة الى لقطة ، مع المحافظة على دقة الحركة التامة . لقد استغرقني هذا العمل يومين كاملين . ولحسن حظي كان التصوير حينها مؤجلا ، لحين الانتهاء من بناء الديكور الجديد . لم يستعجلوني لانهاء الفيلم ، وكان بامكاني ان اجلس بهدوء وان امارس المونتاج . وبالمناسبة ، فان كلمة بهدوء ليست هي الكلمة المناسبة ـ فقد كان باستطاعتي ان اجلس حزينا وان اتأمل مصيري وان احاول توليف مقطع صغير جدا ، لا يتجاوز طوله الثلاثين ـ الاربعين مترا .

اعدت لصق هذه اللقطات خمس مرات ، محاولا التوصل الى حركة

الاشخاص السلسة. وفي النهاية توصلت. ومع ذلك فان مونتاج المشهد كان رديئاً. ان ما بدا لي من اعظم انجازاتي، لم يسهِّل المونتاج، بل ولدهشتي، صعَّبه الى اقصى حد.

هنا وللمرة الاولى استوعبت القاعدة الرئيسية في المونتاج، والتي سنلتقيها في هذا الحديث ايضا: ان اللقطات ذات المحتوى الواحد، المصورة في اتجاه واحد وضمن احجام واحدة تقريبا، اي اللقطات التي قليلا ما تختلف عن بعضها، لاتلتحم، لاتؤدي الى الاحساس بالحركة المونتاجية. ان لصق مثل هذه اللقطات يؤدي الى الانطباع بوجود قفزة.

لكي اتمكن من توليف هذا المشهد الصغير، اضطررت للعمل عليه باصرار، للصقه، وللصقه من جديد، لتقسيم اللقطات الى بضعة صور، بل حتى صورة واحدة، لاعادة ترتيب اماكنها ومن ثم اعادتها الى وضعها السابق.

لقد كانت مواد المشهد مقطعة بحالة ميئوس منها، بحيث كان من المستحيل تمريرها عبر آلة العرض. اضررت وانا في منتهى الخجل لطلب السماح باعادة طبع المادة ثانية. وبدأت من جديد في توليف هذا المشهد. وفي نهاية المطاف تم توليفه بطريقة ما، وهكذا تلقيت عددا لابأس به من الدروس العيانية حول اسس المونتاج بواسطة هذه الثلاثين مترا من الشريط الفيلمي.

لقد استوعبت انطلاقا من تجربة اولى المشاهد المصورة حقيقة واحدة جد بسيطة: لكي يتم توليف المشهد بشكل جيد، يجب ان يصور مونتاجيا، اي ان عليكم اذ تصورونه ان تضعوا المونتاج في حسبانكم، ان تعرفوه. ومن ناحية اخرى، فلكي تعرفوا المونتاج، عليكم في البداية ان تصوروا فيلما. هنا نقع في حلقة مفرغة: لا يمكنكم ان تولفوا المشهد، لانه غير مصور مونتاجيا، ولا يمكنكم ان تصوروا مونتاجيا، لانكم لا تعرفون المونتاج بعد.

هل يمكن دراسة المونتاج نظريا؟ هل يمكن تعلم التوليف على الورق؟ هل توجد قواعد ما، تستطيع ان تحمي المخرج الشاب من الاخطاء المحتملة؟ لا توجد مثل هذه القواعد الاكيدة، لا توجد وصفات مطلقةللمونتاج، البليم. يتم التوصل الى كل هذا فقط بالممارسة. ومع ذلك فثمة بعض الخواص العامة، قوانين المونتاج، والتي يمكن الحديث عنها.

ان صديقكم ، الهاوي السينمائي ، قد صور في المنزل الريفي عند صديقه اربع لقطات . وهو لا يملك مادة الاسيتون ، لا توجد عنده الة اللصق (سبلايزر) ، وليس بمقدوره ان يلصق مادته ـ انه يتوجه اليكم ويطلب منكم ان تلصقوا هذه اللقطات . اللقطات صامتة ، وهذه هي :

١ ـ طفل نحيل ينظر الى مكان ما مفكرا .

٢ ـ عصفور يجلس فوق غصن .

٣ ـ رجل بدين يجلس وراء المائدة ويأكل اللحم بنهم .

٤ ـ كلب يعوي وهو يتطلع الى الاعلى .

لا معنى لهذه اللقطات ضمن الترتيب الذي ذكرته . ما الذي يمكن قوله بشأن هذه اللقطات؟ ان انسانا ما موجود في منزل ريفي ، قد صور عصفورا ، كلبا،طفلا ورجلا بدينا وهو يأكل . كيف ترتبط هذه اللقطات فيما بينها؟ ولا باي شكل حتى الان .

ولكن دعونا نوزعها ضمن ترتيب ما . ولنر ان كان بالامكان ان نعطي لهذه اللقطات معنى من خلال المونتاج .في البداية سالصق هذه اللقطات ضمن التتابع التالي :

١ - يحط العصفور على الغصن .

٢ ـ يعوي الكلب .

٣ ـ ينظر الطفل .

٤ ـ يأكل البدين اللحم .

ماذا لدينا الان؟ فيلم بدون حبكة حول عائلة مسالمة . وكما يبدو ، فان الامر يجري خارج المدينة . صباحا . يغني العصفور ، فيما يعوي عليه الكلب . ان كون الكلب يعوي بالذات على العصفور ، ليتضح لنا نتيجة ان لقطة الكلب موجودة بعد لقطة العصفور ، ونحن نعرف ان الانطباع عن اللقطة يستمر بعد اختفائها ، ـ اذن ، فان العصفور يبدو في وعي المتفرج وكأنه موجود فوق لقطة الكلب ، وهكذا تنشأ مثل هذه الفكرة : لقد لاحظ الكلب العصفور وهو يعوي عليه .

يراقب الطفل الكلب بفضول وينتظر ما سيحصل . كونه ينظر الى

الكلب، هو ايضا نتيجة ترتيب اللقطات ذاته.

في هذا الحين يأكل البدين اللحم ببساطة. وهو ربما والد هذه العائلة.

اننا لم نجد في هذه اللقطات الاربع اية فكرة حتى الان. غير انه اصبح عندنا فيلم من نوع خاص.

ساحاول الان ان اعيد مرة اخرى ترتيب هذه اللقطات. كلقطة اولى ساضع لقطة البدين وهو يأكل اللحم والثانية ـ لقطة الطفل. وسيتضح ان الطفل ينظر الى البدين وهو يأكل. ولربما، ستنشأ عندنا فكرة فحواها ان الطفل لا يمانع في ان يأكل هو اللحم. وبالمناسبة فإن الطفل في الحالة الأولى لا ينظر الى البدين، بل الى الكلب.

ساضع الكلب في اللقطة الثالثة. وسيبدو ان الكلب يعوي على الطفل. واخيرا، ساجعل لقطة العصفور هي الرابعة. اننا لم نجد مكانا للعصفور ضمن هذا البناء المونتاجي، وبمقدوري ان ابدأ بالعصفور او ان اختتم به، غير ان هذه اللقطة «لن تعمل» في كل الحالات، اي انها لن تشارك في الحدث المونتاجي. فان لقطة العصفور بعد لقطة الكلب ستخلق عند المتفرج الانطباع بان الكلب لا يزال يعوي على العصفور. ذلك ان لقطة الكلب يمكن ان تجتمع فقط مع لقطتين: فهي ستنظّم سواء الى لقطة الطفل او الى لقطة العصفور. يعتمد كل شيء على في اي اتجاه سوف يعوي الكلب.

انكم ترون ان محتوى المشهد قد تغير نوعا ما نتيجة لاعادة ترتيب اللقطات، كما نشأت فكرة جديدة: الطفل والبدين ينجمعان مع بعضهما البعض. ان الطفل الآن ينظر الى البدين، يراقبه وهو يأكل. ولربما إنه جائع.

فلنمض ابعد، ولنحاول ان نقسم اللقطة الاولى قسمين (لقطة البدين) ولنولف الان المشهد كما يلي: يأكل البدين اللحم، ينظر الطفل، يتابع البدين اكل اللحم، يعوي الكلب. لقد ظهرت عندنا. بوضوح الان فكرة جديدة: من الواضح ان الطفل ينظر الى البدين، من الواضح انه يريد ان يأكل فيما لا ينتبه له البدين. من الواضح انه انسان لا مبالي. تنشأ هذه الفكرة نتيجة ان لقطة البدين قد كررت مرتين، وهو في الحالتين لا ينظر الى الطفل. اما

الكلب ، الموجود بعد القسم الثاني من لقطة البدين ، فهو الان يعوي عليه بالتأكيد .

ستكون فكرة المشهد كما يلي : يأكل انسان لا مبالي ، في حين ان اثنين من الجياع يراقبونه ـ الطفل والكلب ، الذي يعوي ، ـ وهو على الاغلب ، ايضا يطلب قطعة من اللحم .

ومرة اخرى في هذا المشهد ، المستوعب بطريقة جديدة لم نجد مكانا للعصفور . فلننحيه جانبا ، ولنتابع العمل في مونتاج هذا المشهد . فلنقسم لقطة اخرى قسمين ـ لقطة الطفل . لنؤلف المشهد هكذا :يأكل البدين اللحم ، ينظرالطفل نحوه ، يتابع البدين اكل اللحم ببرود ، لا يغض الطفل نظره عن اللحم ومن الواضح انه جائع ، يعوي الكلب . الان ، وبعد ان انضمَّ الكلب الى لقطة الطفل فانه سيعوي عليه . وعلى ما يبدو ، فان هذا الكلب متخم ، ان صاحبه لا يبالي ، والكلب يطرد الطفل المستجدي .

فلنضع قبل هذا المشهد لقطة العصفور التي بقيت حرة . ستقودنا هذه اللقطة فورا الى مكان الحدث وستمنح المشهد كله وقعا ساخرا الى حد ما .

يمكن ان نتابع العمل على هذه اللقطات الاربع ، ان نحاول البحث عن اشكال متنوعة لتجميعها ، غير اننا قد توصلنا معكم الى احدى اهم قواعد المونتاج : ان اللقطات التي تتجمع فيما بينها ، تولد ما يمكن اعتباره فكرة جديدة نوعا ما . وهذه الفكرة ، ربما ، لم تكن موجودة في اللقطات المصورة ـ ان المقارنة المونتاجية هي التي ولدت هذه الفكرة . ان صديقكم عندما صور البدين ، لم يخطر على باله اطلاقا ، ان والده الطيب ، الانسان الجيد ، ذي الشهية التي يحسد عليها ، سيكون هدفا لفيلم وقح كفاية عن اللامبالاة . فوالده كان يأكل ببساطة ، ولكن ، عندما اجتمعت لقطة الانسان وهو يأكل اللحم بشهية مع لقطة الطفل الجائع ، والذي ربما قد صوِّر في مكان مختلف كليا (بل وقد لا يكون الطفل جائعا ، انما هو ينظر الى لعبة او الى العصفور ذاته) ، فانه ستنشأ نوعية جديدة للفكرة : ستنشأ فكرة عن الظلم ، القسوة ، اللامبالاة .

غالبا ما تستخدم خاصية المونتاج هذه في السينما التسجيلية . فلنفترض اننا نصور حفلة استقبال لاصحاب الملايين في فندق اميركي رائع ونصور بعد

ذلك كوخا للزنوج. فلنجمع هاتين اللقطتين، وستنشأ عندنا فكرة عن اللامساواة الاجتماعية. فلنصور الان زنجيا داخل الكوخ وهو ينهض، يتطلع الى جهة ما. فلنجمعه مع لقطة الحفلة في الفندق ـ وستنشأ فكرة عن الاحتجاج وهلم جرا.

يتضح من هذا المثال، ان المخرج اذ يلصق لقطتين، فهو قبل كل شيء يطور فكرة محددة. حتى ان تكرار اللقطات ذاتها، والتي قد يبدو انه لا يوجد داخل كل منها محتوى جديد، يستطيع مع ذلك ان يطور وان يغير حالة الفكرة، كما لاحظنا ذلك في مثال الطفل والبدين الذي يأكل اللحم.

اذن، فان اللقطات قبل كل شيء تتجمع وفق الفكرة، وهي تطور محتوى الفيلم. سنعود الى هذه المسألة لاحقا. غير انه عدا ذلك، توجد مجموعة كاملة من ابسط القواعد المونتاجية.

قبل كل شيء، واضافة الى الافكار، فان جمع لقطتين يؤدي الى تنظيم الحركة والمكان. ذلك ان لقطة الفيلم، كقاعدة، ليست غير متحركة، بل هي دائما او تقريبا دائما، في حركة. ولكن، حتى اذا كانت اللقطة ثابتة كليا، فانه عندما ستلتصق مع اللقطة المجاورة، سينشأ الاحساس بالحركة. يمكن تصوير بضعة مناظر غير متحركة اطلاقا، الا انه اذا ما اخترناها ولفناها ضمن التتابع المطلوب، فستنشأ الحركة. فلنقل، اننا نبدأ المشهد من اكبر لقطة بعيدة أو عامة، حيث يبدو خط الغابة في الأفق تحت السماء العالية ولننتقل بعد ذلك الى لقطة الغابة المصورة من مسافة اقرب. ستحتل الغابة في هذه اللقطة مساحة اكبر. وسينشأ احساس عند المتفرج بأنه هو الذي يتحرك الى الامام، باتجاه الغابة. واذا ما وضعنا بعد ذلك منظراً مصورا عند طرف الغابة نفسها، فاننا من خلال هذه اللقطات الثابتة الثلاث سنحصل على نموذج مونتاجي مصغر للحركة باتجاه الغابة، على الرغم من أنه لا يوجد في أي من المقاطع المأخوذة على حدة، اية حركة.

يرتبط المونتاج ارتباطا وثيقا مع فكرة الحركة. ان الحركة ستنشأ بالتأكيد في حال جمع لقطتين وبما ان المخرج يركز في اللقطة على الحركة، وليس على الثبات، فانه سيأخذ بعين الاعتبار عندما سيقوم بلصق لقطتين، الحركة

في شكليها الاثنين : الحركة الموجودة في اللقطة نفسها ، والحركة الناتجة عن جمع اللقطات . وهي امور مختلفة تماما .

فلنقل ، اننا صورنا حصانا عاديا من زوايا مختلفة : من مقدمة وجه الحصان ، من خلفه ، من اليمين الى اليسار ، من اليسار الى اليمين ، صورنا لقطةللزحافة المبتعدة ، وصورنا لقطة للزحافة المندفعة نحونا . اننا نلصق هذه اللقطات وسنحصل على نتيجة غير متوقعة على الاطلاق : لم يركض الحصان في اتجاه واحد ما ، بل إنه سيندفع احيانا الى الامام ، واحيانا الى الوراء .

يستطيع المونتاج ان يقوى الحركة او ان يفتتها . يستطيع ان يؤكد على اندفاعها او ان يخربها . ان هذا ليحدث بفضل خواص عملية اللصق المتميزة ، والتي تؤدي الى خلق ما يمكن اعتباره تحولات بصرية . غالبا ما لا نستطيع ان نميز في الافلام الحربية اين الروس ، واين ، فلنفترض ، الترك ، اين البيض ، واين الحمر .وغالبا ما يضيع المتفرج بين جيشين وذلك لان المخرج لم يولف اللقطات بدقة وفق الحركة ، وهكذا يتحول فجأة ،الجيش الهارب الى جيش مهاجم او العكس . يحدث ذلك نتيجة لسوء معرفة بعض ابسط قوانين المونتاج .

لتجنب ذلك ، يخترع المخرجون لانفسهم مبررات مختلفة .وهكذا ، فقد اعتبر احد المخرجين ، ان على البطل الايجابي ان يدخل في اللقطة دائما من اليسار أما السلبي - فمن اليمين . بل إنه وضع قاعدة نظرية لتأكيده هذا : ذلك أننا نقرأ من اليسار الى اليمين ، كان يقول ، وقد اعتدنا بهذه الطريقة على أن نمر على الأسطر بتعاطف في هذا الاتجاه اذن ، فإننا نمضي مع البطل الايجابي للقاء السلبي ، الذي نقابله بعداوة : اذ أنه سيدخل من اليمين الى اليسار .

ان هذا بالطبع ، هراء . توجد طرق صحيحة ودقيقة ، تسمح بمساعدة المونتاج لا بتفتيت ، بل بتطوير الحركة وبناء المكان في الوقت نفسه . فلنفترض ، اننا صورنا مشهداً من أيام الحرب التركية : الروس يلاحقون جنود الاعداء . وإذا ما صورنا الترك المندفعين نحو الكاميرا ، وصورنا الروس من نفس الزاوية تقريبا ، فلن نحصل على الاحساس بالتتابع عند جمع هذه اللقطات . وبالطبع ، اذا وضعنا الكاميرا في مكان واحد وصورنا لقطة طويلة ،

بحيث يمر الترك بقرب الكاميرا ، ومن بعدهم الروس ، فان كل شيء سيكون مفهوما . غير أن هذه اللقطة الطويلة مستحيلة في السينما . وبالتالي ، وللتوصل الى التأثير المطلوب ، من الضروري ايجاد مواقع مونتاجية واضحة . ان الافضل في هذه الحالة هو بناء المشهد قطريا واستعمال نظام اللقطات الكبيرة في نفس الوقت ، والتي تسمح بالتوصل الى الاحساس ، بأن الجيوش الروسية تطارد التركية .

اذا وضعنا بين لقطة الترك ، المندفعين باتجاه الكاميرا ، ولقطة الروس ، المندفعين في اثرهم من ذات الاتجاه ، مجموعة قليلة من اللقطات الكبيرة ، التي توضح بعض تفاصيل المعركة والمصورة قطرياً من اليمين الى اليسار ومن اليسار الى اليمين ، مع المحافظة على الحركة الرئيسية باتجاه الكاميرا . فان هذا سيؤدي الى الاحساس بأن الترك يهربون ، فيما يلاحقهم الروس . ان الحركة ستكون سليمة .

سنتكلم لاحقا عن دور التكوينات القطرية بالنسبة للمونتاج ، اما الان فسننتقل الى الخواص الاخرى المتعلقة بجمع اللقطات . لقد تحدثنا حتى الان عن اثنتين : تجمع اللقطات ، اولا ، حسب الفكرة ، وثانيا ، حسب الحركة .

اضافة الى الاحساس بالحركة ، يتشكل الاحساس بالمكان نتيجة لجمع اللقطات . لقد سبق وقلنا ، اننا غالبا ما نضطر في المشاهد الروائية للاعتماد على اللقطات الكبيرة ، غير ان اللقطات الكبيرة جدا تؤدي في حالة المونتاج غير الدقيق كفاية الى تفتيت الاحساس بالمكان .

فلنفترض ، ان لدينا المشهد التالي : بقي ليلا في قاعة المدرسة الضخمة والفارغة شخصان : فتاة تنهي بسرعة في احدى زوايا القاعة جريدة الحائط ، وشاب في الزاوية الاخرى ، فلنقل ، ينهمك بتصليح آلة ما للرياضة ، معدا نفسه للاشتراك في مسابقة . انهما يتحدثان . فلنفترض ، ان الحديث غني جدا في مضمونه ، ولربما ، اننا امام مشهد غرامي . ان وجود مساحة القاعة الفارغة الضخمة ما بين هذين الشخصين ليمنح المشهد رهافة كبيرة . ان ذلك ليترك انطباعا مثيرا وخاصا على المشهد كله ، يجعله معبرا اكثر .

كيف نصور هذا المشهد؟ اذا اخذنا الاثنين ضمن لقطة عامة ، فان هذين

الشابين سيبدوان صغيرين الى حد اننا لن نميز وجهيهما، بالقاعة الكبيرة، سينهار المكان. ان اللقطات الكبيرة عندما تلصق مع بعضها، تقرب بشدة المسافة بين الاشخاص. وسنكون مضطرين اما لتناوب اللقطات الكبيرة للابطال مع اللقطات العامة للقاعة، مذكرين طوال الوقت بتلك المسافة، الموجودة بين البطلين، واما لاستخدام طريقة التصوير في العمق. فلنقل، اننا سنصور الفتاة في مقدمة اللقطة قرب جريدة الحائط، ومن بعيد، في عمق اللقطة، ـ الشاب قرب آلته وبالعكس. وبما انهما سيضطران للحديث بصوت عال، بما يشبه الصراخ، لكي يسمعان بعضهما، فسيكون من الصحيح اظهار الشاب في مقدمة الشاشة في الوقت الذي ستلقي فيه الفتاة حوارها، وهي ستصرخ من العمق، مشددة بذلك على وجود المسافة الكبيرة، وبعد ذلك، وعندما سيجاوب الشاب، سنصور الفتاة في مقدمة الشاشة فيما يبدو الشاب من ورائها. وباستطاعتنا بعد لقطة او لقطتين من هذا النوع ان نأخذ لقطات كبيرة، ذلك لان الاحساس بالمسافة، والذي تم التأكيد عليه في اللقطات السابقة، سيستمر في وعي المتفرج، سينطبع فوق اللقطات الكبيرة. غير انه لا يجوز الاعتماد على اللقطات الكبيرة لفترة طويلة. فبعد لقطتين كبيرتين او ثلاث سنضطر من جديد للتأكيد على مساحة القاعة.

يتضح من هذا المثال ان التأثير المونتاجي يرتبط ارتباطا وثيقا بطريقة التصوير. فلكي يتم ابراز مساحة القاعة، لا يكفي توليف اللقطات على نحو صحيح، بل يجب تصويرها، بحيث يساعد ذلك على التشديد على حجم المساحة. يأخذ المخرج الجيد المونتاج بعين الاعتبار دائما، عندما يصور مشهدا، انه يولّف، كما يقال، مسبقا ويصور اللقطة وقد اخذ بعين الاعتبار كيف سيلصقها مع اللقطات المجاورة، كيف سيركب الفكرة، الحركة والمساحة عندما سيجمع اللقطات فيما بعد.

عندما تصورون اللقطات للمونتاج او عندما تلصقونها فوق طاولة المونتاج، عليكم ان تأخذوا بعين الاعتبار خاصية اخرى مهمة: تكوين اللقطة، وبخاصة، العناصر الرئيسية لهذا التكوين ـ اتجاه الحركة او التركيز التكويني في هذه الزاوية او تلك من اللقطة.

يمكن ان تتركب اللقطة من مجموعة من المواد غير المتحركة اطلاقا ، فلنفترض انها طبيعة صامتة موضوعة فوق الطاولة ، او مثلا ، العاب للاطفال : اهرامات ، مكعبات ، كرات . وقد لا يكون في اللقطة اي شيء متحرك . ومع ذلك ، فان تكوينها قد يكون ثابتا او ديناميكيا ، اماميا او قطريا ، يمكن للتكوين ان يركز انتباه المتفرج على مركز اللقطة او على زاوية ما ، يمكن ان يهدىء المتفرج او ان يوجهه وجهة ما .

ها انني قد صورت مجموعة من العاب الاطفال . لقد وضعت في منتصف اللقطة مكعبا كبيرا . ووزعت في جوانبها مكعبات وكرات اصغر حجما وعلى نحو متناسق . وحصلت على لقطة امامية ، هادئة ، لا تتحرك الى اي مكان . والان ساعيد توزيع المواد داخلها : ساضع المكعب الاكبر في الزاوية اليمنى من اللقطة ، اما المكعبات الاصغر فسانثرها في يسار اللقطة وفق نظام الاصغر فالاصغر ، كما انني ساضع اخرها في مكان ما بعيد ، في العمق . ستبدو اللقطة من الناحية التكوينية موجهة نحو الزاوية اليمنى ، اذ ان المكعب الكبير سيستحوذ على كل الانتباه .

اما بقية المواد الموزعة في الداخل قطريا ، فانها ستبدو كما لو انها تتحرك باتجاهه . وهكذا سيكون لدينا بناء قطري واضح للقطة .

ان الاسئلة المتعلقة بتكوين المقاطع المجاورة ، بالتصادم ، بالبواعث التكوينية الداخلية ، الموجودة داخل اللقطات ، لتكتسب اهمية فائقة عند جمع اللقطات مع بعضها .

فلنفترض ، ان المخرج بحاجة لتصوير حديث شخصين ، يقف كل منهما مقابل الاخر . والحديث مهم لدرجة انه من الضروري تبيان عيونهما . فلنقل ان المتحدثين في حالة غضب ، غير انهما لا يظهران ذلك ، وفقط عيونهما تفضح انفعالهما . وبما انهما يتطلعان الى بعضهما البعض بغضب . يقفان وجها لوجه ، فان على المخرج ان يصورهما بالتناوب . فأذا ما صورهما في لقطة واحدة من الجانب ، فهذا سيكون امرا سيئا ، وستضيع عيونهما نوعا ما . ولكنه اذا صورهما بالتناوب في لقطة امامية مباشرة ، فانه لن يحصل على تصادم النظرات ـ سيبدو لنا ان الشخصين يتطلعان في اتجاه واحد ما ، وليس نحو بعضهما . اننا

نحصل على الانطباع ذاته، اذا صورنا الناس حسب خطوط قطرية متشابهة، فلنقل، من اليمين الى اليسار. فهم لن يتطلعوا نحو بعضهم البعض، انهم سيتطلعون نحو مكان ما في الجانب ولن يتشاتموا فيما بينهم، بل مع طرف ما آخر.

يجب تصوير اولئك الناس ضمن خطوط قطرية متقاطعة: يجب ان يتطلع احد وفق خط قطري من اليمين الى اليسار، اما الاخر، فعلى العكس - من اليسار الى اليمين. حينها ستتقابل نظراتهما، حينها سيبدأن بالحديث فيما بينهما.

وعلينا ان نتذكر ايضا ان اتجاه النظرة بالذات هو ما له اهمية حاسمة في اللقطات الكبيرة، وليس التفاتة الوجه. بمقدوري ان اصور شخصين مباشرة من وجههما، ولكن اذا كان احدهم سيتطلع خفية من اليسار الى اليمين، فيما يتطلع الآخر من اليمين الى اليسار، فان نظراتهما ستلتقي، وسيتحدثان احدهما مع الآخر. اما في اللقطات العامة اكثر فان الاهمية الحاسمة تعود لالتفاتة الجسم كله. ويعتبر، انه للوصول الى تأثير التصادم، الى الحدث المتقابل، الى التخاطب والخ، من الافضل توليف الخطوط القطرية المتقابلة، اي اللقطات المصورة ضمن تكوينات قطرية متعارضة. ويبدو كما لو ان هذه اللقطات تجاوب بعضها وهذا امر جيد من الناحية التشكيلية والبصرية.

فلنقل، ان الضيوف يجلسون على امتداد الطاولة الطويلة من جانبيها الاثنين. ان خط الضيوف، الجالسين في الجهة اليسرى من الطاولة، يمكن دائما توليفه مع خط الضيوف الجالسين بالمقابل، فيما اذا صورت هذه اللقطات من بداية الطرف الامامي للطاولة، مع تحويل الكاميرا عند تحديد اللقطة الاخرى لمسافة لاتزيد عن ربع دورة. اننا في هذه الحالة بالذات نحصل على الخطوط القطرية المتقابلة. ان هذه الخطوط هي التي تبني مساحة الطاولة وتؤدي الى خلق الاحساس بالتخاطب بين الضيوف.

وبالطبع، فلا يتم التعبير دائما بوضوح في اللقطة عن التكوين القطرى، فهو يكون احيانا موجودا على نحو خفي، ومع ذلك فحتى الخطوط القطرية المحسوسة على نحو ضعيف، غالبا ما تحدد اثناء المونتاج رشاقة، عدم تكلف

ودقة جمع اللقطات .

فلنأخذ مثالا اكثر تعقيدا : يسير رجل في الشارع ليلا باتجاه الكاميرا . اللقطة مأخوذة قطريا من اليمين الى اليسار . شارع اخر ، فارغ ايضا ، تسير فيه امرأة . انها تسير بخط قطري من اليسار الى اليمين . اذا ما جمعنا هاتين اللقطتين ، فاننا سنحصل على الاحساس بأن الرجل والمرأة يسيران للقاء بعضهما . اذا ما صورنا هذين الشارعين ضمن خطين قطريين متشابهين ، فاننا سنصل الى الاحساس اما بان المرأة تسير خلف الرجل ، او ان الرجل يتبع المرأة .

انتبهوا الى انه في مشاهد المطاردة ـ بالاحصنة ، بالسيارات ، بالموتورسيكلات ـ يتم الوصول الى الاحساس الدقيق بالمطاردة فقط ، عندما يتحرك الهارب ضمن الخطوط القطرية ، التي يتحرك مطاردوه وفقها . اذا ما انتقلنا في مثل هذا المشهد الى الخطوط القطرية المعاكسة ، فان الاحساس بالمطاردة قد يختفي كليا : فاما سيبدو ان الناس يتحركون للقاء بعضهم ، او انهم يهربون في مختلف الاتجاهات .

لقد تكلمنا في حديث سابق عن انه يجب ان نأخذ بعين الاعتبار عند جمع اللقطات التدرج اللوني في اللقطة ، اي سلّمها الضوئي واللوني . هذا واضح بحد ذاته . غير انه عدا ذلك ثمة حالة اخرى هامة جدا ، ومرادفة للمونتاج .

تكمن القضية في ان لصق اللقطات يشكل ايقاعا مونتاجيا محددا ، عليه ان يتطابق مع الايقاع الموجود داخل اللقطة . ان الوصول الى الايقاع العام للفيلم يتم بالذات بفضل التنسيق بين الايقاع الداخلي للقطة وايقاع المونتاج . وغالبا ما تكون ابسط اخطاء المخرجين الشباب نتيجة الحساب غير الدقيق للايقاع حتى في ابسط حالاته .

فلنقل ، ان انسانا يسير داخل مجموعة من اللقطات المولفة على التوالي بسرعة احيانا ، وببطء احيانا اخرى . ان مشيته يجب ان تكون محسوبة ، انطلاقا من الشكل المونتاجي المفكر فيه مسبقا . يجب الاخذ بعين الاعتبار

تتابع وطول كل من اللقطات ، فبدون ذلك سنحصل على قفزة مزعجة عند لصق لقطتين ، يسير الممثل في كل منهما بشكل مختلف ـ ان اللقطات ستلتحم فيما بينها على نحو سيء.

سابقا ، في السينما الصامتة ، كان يتم خلق الايقاع فقط عن طريق لصق اللقطات. ان المخرجين في السينما عادة ، اذ كانوا يركبون مشاهد ديناميكية ، حيوية ، فقد كانوا يؤلفونها من لقطات قصيرة ، كما انهم كانوا يجمعوا اللقطات على نحو متباين بشدة ، بحيث تؤدي كل لصقة الى نوع من الصدمة. ان تتابع هذه الصدمات ، المكرر جدا احيانا ، والنادر احيانا اخرى ، هو ما كان يخلق ايقاع الفيلم المتنامي احيانا ، والمتباطىء احيانا اخرى.

ان ايقاع الفيلم في السينما الناطقة ليتحدد الى درجة كبيرة بتصرفات الممثل داخل اللقطة. صارت عملية اللصق تلعب دورا اقل. اننا نسعى للتخفيف من النقلات من لقطة الى اخرى ضمن مشاهد الممثلين وذلك ، لكي نخضعها كليا للحدث التمثيلي. وبالمقابل ، فاننا في المشاهد الجماعية نعيد احياء طرق لصق السينما الصامتة ونستخدم احيانا الايقاع محض المونتاجي.

عدا ذلك ، يجب ان نتذكر ان كل نقلة من لقطة الى اخرى ، كل لصقة يجب ان يكون حافزها اما فكرة الحدث ، او الكلمة ، او حركة الممثل. ان الانتقال المفاجىء من حجم لاخر داخل المقطع الواحد المتكامل ، الموحد عاطفيا يثير احساسا مزعجا بالقفزة. يجب ان يوجد دائما حافز من اجل الانتقال من لقطة الى اخرى.

ان الصوت غالبا ما يكون هو هذا الحافز في السينما الناطقة. فلنقل ، انني اصور وجه رجل شاب ، فيما هو يقرأ كتابا. علي بعد ذلك ان انتقل الى لقطة لفتاة ، تجلس في الغرفة ذاتها. ان القفزة المفاجئة من الرجل الشاب الى الفتاة ، اذا لم يكن ثمة حافز لها ، ستبدو غريبة ، غير متوقعة. ولكن اذا ما بدأت الفتاة الحديث من خارج اللقطة ، فما ان تنطق بالكلمات الاولى من جملتها حتى يكون الانتقال اليها اثر هذه الكلمات الاولى طبيعيا تماما.

فلنقل ، ان الفتاة تقول الجملة التالية : « ايفان ، لنذهب ، فلنتنزه ، انها ليلة رائعة ». فانه سيكون كافيا ان نسمع في لقطة الشاب كلمات : « ايفان ،

لنذهب »، اما « فلنتنزه» ،فان الفتاة ستقولها ضمن لقطتها الخاصة الكبيرة - ان هذه النقلة ستكون طبيعية تماما ، لان المتفرج ، اذ سمع الكلمات الاولى من جملتها ، سيرغب في رؤية الفتاة وسيلتفت نحوها بسهولة بمساعدة الكاميرا ، اي انه سيغير اللقطة.

وكقاعدة ، فان اللصق المونتاجي يكون جيدا ، حين يتجاوب مع رغبات المتفرج . فلنقل ، انه بعد اللقطة العامة للغرفة ، من السهولة بمكان الانتقال الى اي تكبير. يستقبل مثل هذا الجمع المونتاجي باعتباره طبيعيا تماما ، لان المتفرج يريد ان يرى بالتفصيل ما يحدث داخل الغرفة ،- انه يتجاوب بسهولة مع التكبير. انه لاصعب بكثير الرجوع من التكبير الى اللقطة العامة - فلاجل ذلك يجب تحضير الارضية ، يجب تحضير الحدث . يمكن ان يتم هذا التحضير بواسطة الصوت ، وبواسطة تطور المشهد ، وبواسطة حركة مونتاجية محددة . اننا سنلاحظ ذلك بسهولة عند تحليل الاساليب المونتاجية.

واليكم ايضا هذه القاعدة الهامة : ان اي فرق صغير في تكوين اللقطة ، اي اقتراب صغير للكاميرا ، اي تغيير صغير في اتجاه التصوير يستقبل على الشاشة كقفزة . اما التغيير الاكثر حدة في زاوية التصوير ، الاقتراب الاكثر حدة او الابتعاد فيستقبل بنعومة اكثر ، وقد يبدو لكم هذا الامر للوهلة الاولى غريبا . قد يعتقد ، ان لقطتين متشابهتين جدا ، ستتوحدان افضل من غيرهما . ان الحقيقة هي على العكس تماما : بنعومة اكثر ، وعلى نحو ملحوظ اقل تتوحد اللقطات المختلفة بشكل اكثر حدة.

تكمن القضية في ان التباين ، الاختلاف ، هو قانون المونتاج : تباين الزوايا ، تباين الاحجام ، الاتجاهات ، المحتوى ، الحركة والخ. هذا ما يفسر قاعدة مونتاج الخطوط القطرية المتقابلة.

لقد اتفقنا معكم ، عندما تحدثنا عن البانا راما ، على انه حتى في داخل اللقطة المتطورة بلا انقطاع ، المصورة اثناء الحركة ، يجب ان يكون هناك تباين ضمن اللقطة بين بعض اجزائها المنفردة : فاحيانا تظهر اجسام الناس الكبيرة ، واحيانا لقطة عامة للمنظر.

تبرز هذه القاعدة على نحو اوضح في التصوير المونتاجي. فلنقل ، اذا ما

صورنا لقطة بحجم متوسط ، وانتقلنا بعد ذلك من العدسة ٤٠ الى العدسة ٥٠ او اقتربنا خطوة واحدة ، فان هاتين اللقطتين ، المصورتين في اتجاه واحد ، ستكونان غير قابلتين للتوليف . فبدلا من ان يشعر المتفرج بوجود نقطة نظر جديدة ، فانه سيشعر بالاهتزاز المفاجيء في اللقطة ، بالقفزة ، ذلك لان التباين سيكون ضعيفا جدا . اذا ما صورنا هذه اللقطة المتوسطة نفسها ، ثم اقتربنا اكثر بكثير ، اربع - خمس خطوات ، او استبدلنا العدسة ٤٠ بالعدسة ٧٠ ، اي بعدسة ذات زاوية اضيق بكثير ، فانه سيكون داخل اللقطة شخصان فقط ، بدلا من خمسة اشخاص ، وسيستقبل هذا الاقتراب الحاد كأمر طبيعي ، ذلك لان التباين سيكون كافيا .

اذا ما صورنا الممثل من الوجه . وانتقلنا بعد ذلك لنصوره من جانبه او من الخلف حتى ، فانه سيمكن توليف هذه اللقطات بشكل جيد . اما اذا صورناه من الوجه ، ثم غيرنا الزاوية تغييرا طفيفا جدا ، دون ان نغيِّر الحجم ، فانه لن يمكن توليف هاتين اللقطتين الكبيرتين ، لان محتواهما وتكوينهما سيبقيان ذاتهما ، ومع ان اللقطة قد تغيرت ، الا ان التباين ليس كافيا . لهذا سيشعر المتفرج بالنتر ، باللصق غيرالسلس .

يصعب استيعاب كل هذه القواعد بدون ممارسة . ان كلا منها بحاجة للاختبار ، اما عن طريق مقارنة لقطتين معا ، او تأمل صورتين فوتوغرافيتين متشابهتين ، او استخدام كاميرا الهواة لتصوير بعض اللقطات ومحاولة لصقها . ومع ذلك فان القواعد التي ذكرتها ستساعدكم .

اذا ما مارستم المونتاج ، تذكروا قاعدة اخرى مهمة جدا : تتولف اللقطات بشكل جيد وفق الحركة الموجودة في مقدمة اللقطة . ان هذه القاعدة ، بالنسبة لمشاهد الممثلين ، قد تكون الاهم ، او على الاقل ، احدى القواعد الهامة .

فلنتذكر شيئا واحدا : ان عناصر التكوين والاحجام تحدد مسبقا امكانات المونتاج ، في حين ان المستوى الامامي للقطة وحركته يخلقان تلك الحالة ، التي تساعد المخرج على الانتقال من لقطة الى اخرى ، وخاصة عندما يتعامل مع مشاهد الممثلين .

الحديث العاشر

البنية الدرامية في السينما . تكوين السيناريو والفيلم

ان البنية الدرامية هي الطريقة ، التي بواسطتها توصلون فكرتكم للمتفرج ضمن شكل مؤثر ومن خلال تصادم الطبائع المتنامية . لن تستطيع الفكرة ، المعبر عنها على الشاشة خارج الشكل المؤثر ان تجذب المتفرج ، وان تؤثر عليه ، ولكي تؤثر فكرتكم في المتفرج ، يجب ان يتم التعبير عنها على شكل تصادم الطبائع ، على شكل احداث ، سيكون المتفرج مهتما بها ، متعاطفا مع جانب محدد ما ، متعايشا مع البطل او مع مجموعة ما من الابطال . ان المتفرج سيستقبل فكرتكم ، عندما يصبح مشدودا الى الحدث .

كل شيء مهم : مهم عمل الممثل ، مهمة هي قدرة المخرج على الاختراع ، دقته في العمل ، تعبيريته ، حيويته ، قدرته على التعامل مع اللقطة ، مع المشاهد الجماعية ، المونتاج مهم ، مهم هو الحل التكويني البصري ، كل عناصر السينما مهمة ، والتي تساعد على تشكيل العرض ، غير ان السيناريو هو اساس الفيلم . ان السيناريو يقرر نجاح العمل ، يحدد نتيجته الفكرية والفنية .

ان البحث عن الموضوع الخاص ، العمل على السيناريو مع المؤلف ، ايجاد الذات ، الاسلوب السينمائي الخاص وبالذات من خلال الاساس الادبي ، من خلال البنية الدرامية ، من خلال السيناريو - بالنسبة للمخرج الجيد - هو اهم جوانب مهنته . ان المخرجين ، الذين ينظرون الى البنية الدرامية باستخفاف ، الذين لا يقدرون او يفهمون بشكل رديء هذا الجانب من النشاط الاخراجي ، لا يستطيعون عادة ان يظهروا أنفسهم بشكل كامل ، لا يستطيعون انجاز الكثير في السينما . وحتى لو تمكنوا من اخراج فيلم واحد جيد او اثنين ، فان شخصيتهم الابداعية لن تتطور عضويا ، لن تعبر عن نفسها بشكل كامل . ثمة مخرجون من ذوي الموهبة النادرة ، الموهبة الاخراجية بالذات ، كما نفهم ذلك الآن ، اي الذين يعملون مع الممثل بشكل ممتاز ، الذين يمتلكون مخيلة حية ، ملموسة وغنية ، القادرين على استخدام التفاصيل ، على

تركيب الميزانسين ، وبكلمة ، فانهم مخرجون ، وكما يقال « يرعاهم الله » ، غير انهم يفتقرون الى الحس الدرامي الحاد .الى الاحساس الدقيق بحركة الفيلم كله ، الى تطوير فكرتها الثاقبة... ان مخرجين من هذا النوع سيتعرضون الى خسائر فادحة في عملهم.

عندما يستلم المخرج النص الادبي ، فان عمله يبدأ من الاستيعاب الدقيق للاشياء . ان التخمينات فيما يتعلق بمسألة فهم النص مستحيلة في العمل الابداعي الجماعي. فقبل كل شيء ، يجب ان يكون عند المرء تصور واضح عن ماذا يفعل وبأي هدف يفعله ، من هنا - اصل الى الطريقة التي سأفعل بها ذلك ، اذ ان الطريقة تعتمد على الهدف .

اذا فهم المخرج بشكل خاطىء ، فكرة العمل الرئيسية ، والتي تكمن في اساس الفيلم ، فان الخطأ سيتوغل في كل تفاصيل تجسيد الفيلم على الشاشة ، وستكون كل عناصر الاخراج مختارة بشكل غير صحيح ، ستكون مستوعبة ومضاءة بشكل غير صحيح .

غير ان الاستيعاب الفكري - ليس الا مرحلة اولى من عمل المخرج على المادة الدرامية . على المخرج ان يكون قادرا على فهم السيناريو ليس فقط من وجهة نظر الفكرة ، بل من وجهة نظر المحتوى التأثيري لما سوف يقوم بعمله ، من وجهة نظر الدقة السينمائية ، الاتقان ، وحسن الانجاز .

على السيناريو ، كما يبدو للوهلة الاولى ، ان يترك حيزا اضيق للتفسير الاخراجي . غير انه حتى في السيناريو ، اي في العمل المكتوب خصيصا لكي يخرج سينمائيا ، وبالتالي ، المقترح على المخرج كمادة منتقاة ويمكن القول انها مستوعبة ، فان كل مشهد فيه يمكن ان يخضع لعشرات العينات من التفسيرات سواء بالعلاقة مع عمل الممثل ، الوتيرة ، الايقاع ، الميزانسين ، او بالعلاقة مع تجسيده المادي ، المرئي . لا يوجد ولا يمكن ان يوجد اي شكل للنص الادبي للسيناريو ، يمكن ان يستدرك كل شيء مسبقا ، ان يشرح كل شيء ، ان يكشف كل شيء ، ان يفسر كل شيء . ان الشيء الوحيد الذي يمكن تسجيله بدقة تامة هو الحوار . غير ان الحوار بعيد عن ان يستنفذ كل الاحداث ، وعدا ذلك ، فانه يمكن ان يفهم بطرق مختلفة ، وكذلك ان يكشف ويستوعب . اما فيما

يتعلق بالجانب البصري ، فانه يكتب ، كقاعدة ، باختصار شديد .

لم يتكون شكل السيناريو المعاصر فورا . كان باستطاعة مؤلف السيناريو في السينما الصامتة ان يسجل فقط حركات الممثل ، مواصفات الوسط ، المناظر ، التفاصيل . وبدلا من الحوار كان يلجأ احيانا الى الشروحات المكتوبة . لقد استُنبط في ذلك الوقت شكل متميز للسيناريو ، استمر حتى الثلاثينات تقريبا . كان السيناريو في عصر السينما الصامتة يسجل على شكل مجموعة من اللقطات - المقاطع القصيرة والمرقّمة ، يسجل في كل منها باختصار ، بجفاف ، بايجاز متعمد الجانب الخارجي من تصرفات الاشخاص . وكان المونتاج يؤخذ بعين الاعتبار في النص الادبي . مثلا ، اذا كان مؤلف السيناريو في العشرينات ، يعالج مشهدا دراميا ، يلتقي فيه ، فلنفترض ، الابن - المجرم مع امه فجأة بعد ان يعود الى البيت ، فان هذا كان يسجل على هذا النحو تقريبا :

١ - لقطة عامة . شارع . تسير الام .

٢ - لقطة متوسطة . بوابة المنزل . يخرج الابن .

٣ - كبيرة . الام تلتفت .

٤ - كبيرة . ينظر الابن بحزن نحو الام .

٥ - كبيرة جدا . عيون الام الخائفة .

٦ - كبيرة جدا . عيون الابن .

٧ - لقطة متوسطة . يستدير الابن ببطء .

٨ - لقطة عامة . يذهب الابن .

٩ - كبيرة . عيون الام .

يتضح من هذا المثال ، ان التفكير المونتاجي كان يحدد شكل السيناريو . ان ما يشير الى الدراما ضمن المشهد المذكور هو فقط اللقطات الكبيرة واللقطات الكبيرة جدا - العيون . اما مواصفات الوسط ، تفاصيل التصرف فقد كانت تذكر باختصار في ذلك الوقت ، غير ان الاهتام الاكبر كان يخصص للتفاصيل المادية .

عندما جاء الصوت الى السينما ، لم يكن مؤلفوا السيناريو يعرفون كيف

يتعاملون معه، والسيناريوهات الاولى، المكتوبة في عامي ١٩٣٠ - ١٩٣١ - في فجر السينما، - فقد كانت تكتب، بحيث تخصص خانة خاصة للصوت (ومن ضمنه الحوار). بهذا كان كاتب السيناريو يؤكد على الطبيعة الجديدة والغريبة الداخلة على عمله. كان الجانب الصوتي والجانب التكويني البصري يوضعان في السيناريو منفصلين. وبالتوافق مع ازدياد كثافة دخول حوار الممثل في نسيج السينما، صارت السيناريوهات تقترب اكثر فأكثر من شكل المسرحية. ولا يوجد حتى الآن شكل نهائي مستنبط للسيناريو الادبي، فسجل تطور كتابة السيناريو لم ينته بعد.

بالاضافة الى ان السيناريو يجب ان يكون مستوعبا فكريا، وانه يجب التعبير عن فكرته عبر سلسلة ملموسة من الافعال، وانه يجب ان تكون فيه احداث مثيرة ومتصلة، وانه يجب ان تكون فيه الشخصيات قوية ومتميزة، وان مغزاه يجب ان يكون واضحا والخ، - اضافة الى ذلك كله، فان الطبيعة السينمائية الخاصة للمادة تملك دلالة كبيرة، واحيانا دلالة حاسمة، وهي المادة التي يقترح على المخرج عملها.

لا توجد اية قواعد في هذا المجال. ان تاريخ تطور اي فن، والسينما كذلك، ليشهد: ان ما يبدو لجيل واحد سيئا او مستحيلا، يصبح بالنسبة للجيل اللاحق جيدا ومعبرا، وان ما يبدو لنا اليوم متناقضا مع السينما، يمكن ان يصبح غدا محتوى لفيلم رائع.

لقد بدأت السينما كفن الحركة محض الخارجية، وانتهت الى انها اصبحت فنا سيكولوجيا معمقا. لقد بدأت السينما من انها كانت صامتة، واصبحت ناطقة اكثر مما يجب. من الصعب ان نتخيل، اننا سنستطيع الآن ان نرى فيلما صامتا جديدا.

غير انه من الممكن ان نتصور فيلما خاليا من الكلام تقريبا. اننا نعرف انه في تلك الافلام، والتي نراها يوميا، يكون تأثير المشاهد الخالية من الكلمات، قويا الى حد كبير. ان خصوصية الرؤية السينمائية للحظة الصمت يمكن ان تصل الى تلك الدرجة من التطور، بحيث انه يمكن جعل محتوى جزء كامل من الفيلم صامتا، مثلا، غذاء عائلي صامت. فاذا كان نظام العلاقات

بين هؤلاء الناس واضحا ، فان الايماءات ، حركات الايدي النظرات تسمح من خلال الصمت الكامل وبمساعدة اللقطات الكبيرة والتفاصيل بتطوير الحدث ، واستنادا الى ذلك كله يمكن ان نبني مشهدا قويا فوق العادة ومليئا بالدراما ، او على العكس ، مليئا بالمرح ، ودون ان نلجأ الى الكلمات على الاطلاق ، وحتى ضمن ظروف مثل هذا الميزانسين القليل الحركة ، والذي يمثله الغذاء .

ان المادة السينمائية الادبية تتطلب وضوح رؤية وسماع كل ما يحدث على الشاشة . ينتج عن هذا منطقيا ، ان سينمائية المادة تعتمد على مدى اثارة وتعبير وتميز ما يعرض ، على مدى ما يعبر بوضوح عن الفكرة الاساسية عبر سلسلة من الحركات ، عبر العرض ، الذي يتطور بالالتحام بالكلمة او بدونها .

لا يمكن تحويل كل مقطع ادبي الى عرض مسرحي او سينمائي . غير اننا سنكتفي الآن فقط بتحديد اهم جوانب الفن السينمائي ، والتي تصنع قوته وتميزه . ان تقريبا كل مجموع صفات السينما ، والتي تحدد الآن خواصيتها لتكمن في مجال جانبها البصري او ترتبط به ارتباطا وثيقا ، على الرغم من ان السينما اليوم ناطقة اكثر مما يجب .

على المخرج ، عندما يعمل على مقطع مشبع بالحوار ، ان يمعن التفكير باكبر قدر من التفصيل ، بالذات بالصياغة البصرية للحوار ، وهي التي تحدد في نهاية المطاف النوعية السينمائية للعمل ، لانه خارج الحل البصري الدقيق تفقد السينما ليس فقط تعبيريتها ، بل وجزءاً من القوة الفكرية والدلالية للكلمة .

ان المسرح بهذا المعنى اقل تطلباً . وساورد بهدف التوضيح مثالا من عملي على رواية قسطنطين سيميونوف « المسألة الروسية » .

تبدأ الرواية بحديث جيسي وهولد ، والذي تتوضح فيه كل ظروف الحبكة : تحدث جيسي هولد عن ان سميث قد وصل ، وانه مكلف بكتاب عن الاتحاد السوفياتي ، وان الكتاب يجب ان يكون معاديا ، كما تقول جيسي انها تزمع على الزواج من سميث ، لان سميث سيغنى نتيجة للكتاب . في الحديث ذاته يلمّح هولد الى ان جيسي كانت عشيقته ، وانها كانت ولا تزال عشيقة ماكفيرسون . ان كل تطور المسرحية اللاحق ليكمن في هذا الحوار الاستعراضي . يجري هذا الحديث في المسرحية داخل مكتب ماكفيرسون .

لم يكن مقبولا ان نبدأ الفيلم بهذا المقطع الاستعراضي الثابت. اضطررت عند اقتباس المسرحية للسينما لمعالجة هذا المقطع بطريقة مختلفة تماما.

يبدأ الفيلم بلقطات وثائقية تبين لنا امريكا المعاصرة. يتلو ذلك مشهد في المطار الذي يصل اليه سميث. لقد نقلنا الى هنا مقطعا من الحوار بين هولد وجيسي. بعد ذلك يتجول سميث وجيسي بالسيارة في شارع برودواي ليلا - وضعنا هنا مقطعا آخر من ذلك الحديث بعد ان اعدنا معالجته وطورناه يتلو ذلك صالون حلاقة، حيث يجري حديث قصير بين سميث وبريستون، والذي استعرناه من احداث المسرحية اللاحقة. واخيرا، يجري حديث مختصر بين هولد وجيسي، يبدأ في البهو، يستمر في المصعد، ثم عبر قاعة التحرير من خلال بانارامات طويلة، حيث يعمل آلاف المساعدين، وهي القاعة التي تعتبر بمثابة «مطبخ» الاخبار، ونستمع في مكتب ماكفيرسون فقط الى نهاية الحديث.

يشير هذا المثال بوضوح كاف الى الفرق بين الطريقة السينمائية في تقديم المادة والطريقة المسرحية. يكمن الاختلاف الرئيسي بين هاتين الطريقتين في ان المخرج في السينما قد ادخل عددا كبيرا من المادة البصرية المتنوعة والمميزة للزمن وللوسط. لم يتعرض الجزء الكلامي الى تغييرات مهمة، مع ان النص في الحقيقة قد اختصر كثيرا، اما المادة البصرية فقد خضعت لاعادة بناء كامل، وقد اغنيت قدر الامكان.

ان الاجزاء اللاحقة من الفيلم تختلف على نحو اقل في تركيبها عن المسرحية، على الرغم من انه قد اجريت فيها تغييرات هامة من ناحية السرد القصصي، غير ان البداية هي اكثر ما تعرّض لاعادة التشكيل من الناحية البصرية. لماذا البداية بالذات؟ لان على السينما ان تقنعكم منذ اللقطات الاولى بحقيقة ما يجري. ثمة مصطلح - «الظروف المقترحة». اذا ما استعملنا هذا المصطلح على نحو واسع، فان الظروف المقترحة في «المسألة الروسية» هي - اميركا، عام ١٩٤٧، اجواء البلد، نيويورك، قاعة التحرير، يوم مليء بالعمل، استدعاء سميث، نوايا ماكفيرسون والخ.

يجب ان نرى كل ذلك في السينما، اما في المسرح فيكفي ان نسمعه.

لا تفكروا ، مع ذلك ، ان الجانب المرئي - **هو فقط** الشوارع ، المشاهد الجماعية ، الطبيعة . كلا على الاطلاق . يمكن ان يكون العرض شحيحا ، او محدودا ، او حميميا .

انني مثلا ، افترض انه يمكن اخراج فيلم ، يمكن ان يكون محتواه ببساطة مجرد يوم واحد من حياة انسان .

كنت اريد ان اخرج مثل هذا الفيلم عندما كان شوكين حيا - يوم واحد في حياة لينين .

في عام ١٩٢٢ واثر مرض قاس ، عاد لينين الى العمل باذلا جهدا اراديا ضخما . لقد اضطر بعد التغلب على المرض لان يتعلم من جديد الكتابة ، الكلام ، القراءة . لقد اجبر نفسه بالقوة على الشفاء من المرض . لقد كان ذلك نتيجة ارادته الجبارة ، شخصيته الحديدية وتعطشه الذي لا ينضب للنشاط . لقد حذره الاطباء بشدة ، من انه لا يجب عليه ان يعمل اكثر من اربع ساعات في اليوم . لم يطع لينين اطبائه . فلم يكن يسمح لنفسه بالراحة . كانت الفترة عصيبة ، والحزب ، الدولة تعيش اياما قاسية . وكان يجري تنظيم اولى للعلاقات الدولية . وكانت ثمة حاجة الى ارشادات واضحة في كل مجالات الاتحاد السوفياتي . كان لينين يقوم بذلك يوما اثر يوم بطاقة ضخمة . كان يحافظ على مرحه ، وغالبا ما كان يضحك . يتذكر معاونوه انه كان في تلك الايام اكثر مرحا منه في اي وقت آخر ، على الرغم من انه كان يعرف جيدا ، ان حياته اللاحقة قصيرة جدا ، وعليه ان يعمل باكبر قدر ممكن .

اي فيلم مدهش وغني المضمون كان يمكن صنعه ، لو بينا يوما واحدا من حياة لينين في تلك الفترة . انه ينهض مريضا ، يتغلب على دوران رأسه ، على الضعف ، يتماسك ، يستعد ليوم العمل ، يتناول طعامه ، يدخل الى مكتبه ، مليئا بطاقة النسر ، مرحا ، نشيطا ، واحيانا غاضبا ، يستقبل في مكتبه اناس مثل كالينين ، تشتيرين ، دزيرجينسكي ، ستالين ، يستقبل العمال ، الفلاحين ، مفوضي الشعب والخ . اليس يوما من حياة لينين موضوعا مثيرا لفيلم؟ اعتقد انه مثير جدا . هذا مع انه لن تكون في الفيلم مناظر ساطعة ، بل ستجري احداثه ضمن اربعة جدران ، ولن يرى المتفرج اي شيء عدا مكتب لينين

وغرفته ولربما بوابة الكرملين.

ومن ناحية اخرى، يمكن ان نتخيل فيلما، تشمل احداثه الكرة الارضية كلها. وقد يكون موضوعه، مثلا، الاجتماع الدوري لمجلس السلام. يحضر الناس من كل اطراف الكرة الارضية. يمكن ان نعرض مصائر بعض الوفود، يمكن ان نقدم العديد من الاشخاص المثيرين والدول: فيتنام وكوريا، البرازيل والارجنتين، انكلترا، فرنسا، ايطاليا. هل يمكن ان نفعل ذلك ضمن حدود فيلم واحد؟ يمكن. هذه ايضا مادة سينمائية.

قد يبدو ونتيجة لاقتراح كل هذه الاشياء المختلفة للفن السينمائي، ان المادة السينمائية يمكن ان تكون كل ما نريد، ـ كل شيء سينمائياً. كلا، ليس كل شيء سينمائيا بذات الدرجة، لانه في الحالة الاولى، عندما يجري الحديث عن يوم واحد من حياة لينين (او ببساطة اي انسان طليعي)، فاننا نتعامل مع مادة خاصة جدا، وعلينا ان نخترع لهذا اليوم، لهذه المادة المحشورة ضمن اربعة جدران، مقتربا متميزا كليا، من اجل ان نكتشف فيها بهاء العرض السينمائي. لا توجد بذرة سينمائية في الفكرة الاولية نفسها، خارج معالجتها. اما في الحالة الثانية فأن البذرة السينمائية موجودة في الفكرة الاولية نفسها. وكما لو ان المادة ذاتها تحفز على ايجاد حل لها بوسائل سينمائية بالذات.

وهكذا، فان الخاصية الاساسية والمميزة للسينما هي جانبها البصري، المرئي.

مهما كان شكل تركيب الفيلم السينمائي، فانه توجد بعض القوانين المشتركة بين مختلف انواع العمل السينمائي، والتي على المخرج ان يتذكرها.

ان خواص السينما المشتركة هذه لتنبثق من صفاتها المميزة، وبالدرجة الاولى ـ من جماهيرية الفن السينمائي.

يشاهد الفيلم الجيد عندنا في الاشهر الاولى من ١٥ ـ ٢٠ مليون انسان، ومن الضروري ان يكون قادراً على أن يحوز على اعجاب كل هؤلاء الناس: العمال، الطلاب، الكبار في السن والشباب، الاكاديميين وحراس الابنية، الوزراء وقاطعي التذاكر في القطارات. ومن اجل ذلك عليه ان يكون واضحا ومفهوما من قبل الجميع.

اذن، فأن الخاصية الاولى للكتابة السينمائية هي - وضوح فهمها، بساطتها، جماهيريتها. اما الثانية فهي - شعبية القصة. ماذا تعني - شعبية القصة؟ انها لا تعني اطلاقا ان على الفيلم ان يقص علينا حياة، مثلا، العمال او الفلاحين. ان الفيلم يمكن ان يعالج اية احداث بعيدة عن عصرنا، تجري في اي بلد، في اي وسط، غير ان موضوعه، فكرته الداخلية، موعظة الاحداث التي تجري فيه، - كل هذا يجب ان يكون قريبا ومفهوما من معاصرينا ومواطنينا، يجب ان يثير كل منا. ان الافلام، التي قد يبدو انها الاكثر بعدا عنا من حيث الزمان والمكان، تستطيع ان تثير فينا اكثر المشاعر يومية، اذا كانت مصنوعة بدرجة كافية من الدقة والاحساس بزمننا.

القاعدة الثالثة: على الفيلم ان يكون مبنيا من اساسه باقصى درجة من الدقة. ان السينما الى درجة ما هي فن «مساحي»، وهي بهذا تتميز عن المسرح، المنغلق على نفسه بدرجة اكبر بكثير. وليس عبثا ان العديد من العاملين في المسرح قد حاولوا منذ عشرين - ثلاثين عاما، ان يكسروا علبة المسرح، ان ينقلوا العرض الى الساحات، ان يجعلوه اكثر شعبية وجماهيرية. هذا ما كان يحلم به ماياكوفسكي دائما، ولكنه لم يكن قد رأى في السينما، والتي كانت بعد صامتة، الوريث الشعبي للمسرح. في حين ان السينما هي هذا الوريث، اذ انها هي التي نقلت الفن المسرحي، الذي اغتنى، الى الساحة، طورته ووسعته، جعلته جماهيريا تماما، روجته، ووجدت لغة تعبير جديدة. ولهذا السبب بالذات، وعلى الرغم من ان الفن السينمائي يستطيع ان يكون دقيقا الى درجة كبيرة ومرهفا في تصنيعه لبعض التفاصيل داخل اللقطة، في دقائق العمل التمثيلي والحركات الاخراجية، - لهذا السبب بالذات عليه ان يكون دقيقا جدا، بسيطا وموجزا في اساسه، في فكرة الفيلم، في جريان الحبكة،في الاحداث.

الجانب التالي هو - مسائل المنطق. غالبا ما يخلُّون عندنا في السينما بمنطقية تطور القصة، في حين ان التتابع المنطقي للقصة، دقة الحيثيات، ووجود اساس قوي لكل الموضوعات هو من أهم المتطلبات.

ولكي تجد فكرة المؤلف الرئيسية في الفيلم تجسيدا مماثلا، تجب معرفة اهم

مبادىء تكوين السيناريو والفيلم.

ان طول الفيلم السينمائي المعاصر ليبلغ وسطيا ٢٥٠٠ ـ ٢٨٠٠ مترا، وقد يكون اطول بقليل، اذن فان العرض السينمائي يستمر عادة ساعة وثلث او نصف، واحيانا ساعتين. وحقا، ثمة افلام اطول بكثير، الا انها نادرة.

تستمر المسرحية العادية حوالي ثلاث ساعات. توجد مسرحيات مدتها اطول. اذن، فان الفيلم اقصر من المسرحية. اما المتطلبات المطروحة امام المحتوى الفكري والبصري للفيلم فهي ليست اقل منها بالنسبة للمسرحية، بل على العكس. ان هذه الظروف ـ الطول المحدد للعمل السينمائي والمتطلبات الرفيعة المطروحة امام محتواه، ضرورة تبيان الوسط، الطبائع الانسانية، النماذج ـ هي التي تحدد وتميز خواص القصة السينمائية. ان بناء، تركيب الافلام السينمائية هو اكثر تنوعا بكثير واعقد من تركيب المسرحيات العادية.

يتكون الفيلم من مجموعة من المشاهد، اما المسرحية ـ فمن فصول ولوحات، غير ان اللوحات في العرض المسرحي مفصولة بدقة عن بعضها البعض بواسطة الستائر، الاضواء وفترات الاستراحة، اما المشاهد في السينما فهي ترتبط على نحو وثيق، كما ان نمو العرض متواصل. ومع ذلك، فان الفيلم يتكون من مجموعة من المشاهد المحددة بوضوح، والتي تؤكد عليها النقلات التي تعتمد على الاختفاء او الظهور التدريجي. يبلغ عدد هذه المشاهد في الفيلم وسطيا من ١٥ ـ ٣٠. واحيانا اكثر.

بفضل محدودية استمرارية العرض السينمائي، وبفضل انه، ومع وجود استثناءات نادرة، لا يستطيع ان يكون اكبر من الطول المحدد، فقد تكونت في البنية الدرامية السينمائية اشكال متميزة لتركيب مدار القصة، والتي يمكن الحاقها بالاشكال الادبية بعد بذل جهد محدد. يحدث ذلك جزئيا نتيجة ان تطور السينما يرتبط ارتباطا وثيقا مع استيعاب الادب. اذا تمعنا في الافلام السينمائية، فانه يمكن ان نحدد ونكتشف ان تركيب مدار القصة في بعض الافلام يستند بوضوح على تركيب « النوفيلا »[٢١] والقصة القصيرة، وتوجد

(٢١) النوفيلا (Novella)=وتعني بالانكليزية حكاية قصيرة. وقد استخدمنا الكلمه هنا كما وردت في نصها الاصلي بدون ترجمة اعتمادا على التفسير اللاحق الذي يقدمه المؤلف لهذا المصطلح.

افلام تستند على القصص الطويلة، وتوجد افلام يمكن مقارنتها، مثلا، مع الرواية، وتوجد افلام شبيهة بالمسرحيات والخ...

ولكن اذا كانت النوفيلا الادبية تشغل كحد اعلى ٢٠ ـ ٣٠ صفحة، فان الرواية تشغل ٥٠٠، واحيانا ١٠٠٠ صفحة. وبالتالي، فان الاختلاف في تركيب مدار القصة في الادب يصاحبه اختلاف ضخم في حجم العمل. اما في السينما، وعلى الرغم من ان الاختلاف في التركيب هو بنفس الوضوح، الذي هو عليه في الادب، فان احجام العمل متشابهة تقريبا: فالنوفيلا في السينما تستغرق ساعة ونصف او ساعتين، والرواية ايضا يجب ان تستغرق الفترة ذاتها.

يصبح هذا ممكنا فقط لان السينما تسمح بمعالجة المادة بطرق متنوعة: تتم معالجة المادة في النوفيلا ذات مدار القصة القصيرة بدرجة مختلفة تماما من التفصيل، منها عما هي عليه في الفيلم، الذي يتشابه بناء مدار القصة فيه مع الرواية. ولهذا فان حجم وتركيب المشهد السينمائي مختلفين جدا. تعالج المشاهد في الفيلم المبني موضوعة انطلاقا من النوفيلا بشكل تفصيلي جدا ويمكن توسيعها الى حد كبير. اما في الفيلم من نوع الرواية ـ وفيه عدد كبير من الابطال وتناول واسع للاحداث وللزمن ـ فانه تتم معالجة المشاهد بطريقة مختلفة نوعا ما، وذلك لان الرواية السينمائية مضطرة لكي تقطع خلال الساعتين ذاتهما حيزا ضخما من الزمن، وللاحاطة بعدد كبير من الاحداث، ولتقديم العديد من الشخصيات.

ما هي النوفيلا؟ النوفيلا ـ قصة قصيرة، تستند على حادثة ما واحدة وحادة، على حدث ذي حبكة، تتركز فيه كل الافعال. ولهذا فان النوفيلا، كقاعدة، لا تستمر طويلا في الزمن، كما ان الافعال فيها تستغرق فترات مختصرة نسبيا. وفيما يتعلق بملاحظة العالم، فان التصنيفات المكانية للمشاهد في النوفيلا تكون ايضا في العادة مركزة بحيث، انها تجري في مكان واحد او امكنة قليلة، مرتبطة فيما بينها على نحو وثيق. وبما ان زمن الفعل قصير جدا، فانه عادة لا يكون ثمة تطوير عميق للشخصيات، وهي شخصيات معطاة ضمن شكل نهائي الصيـ ـه، كما ان عدد الشخصيات لا يزيد عن ما يحتاجه الحدث المركزي (هذا اذا لم نحسب بعض الشخوص المكملين للخلفية). لا يشيخ ابطال

النوفيلا ، وتغيرهم هو نسبيا قليل ، باستثناء تلك الحالات ، التي يجري فيها نتيجة للحدث المركزي انعطاف حاد في المصائر وتغير حاد في الطبائع . اذن ، فان الشخصيات هنا اكثر ثباتا ، زمن الفعل اقصر ، المكان محدود ، كما ان حدثا واحدا مركزيا يحدد كل النماذج وكل مسيرة الموضوع .

ان السيناريوهات الاكثر انتشارا عندنا هي من نوع القصة الطويلة . ان مسيرة الزمن في مثل هذا السيناريو هي اكثر اتساعا ، وكذلك هو الامر بالنسبة للشمولية الحدثية ، للاحاطة بالوسط ، لامكنة الاحداث ، كما ان تقلبات الموضوع هي اكثر تنوعا ، وعادة يتم استخدام خطوط متوازية ، وتوجد اكثر من مجموعة واحدة من الشخوص الفاعلة ، متمحورة حول الموضوع المركزي ، فيما يمكن تطوير شخصيات ثانوية لها موضوعها الخاص .

ان المثال التقليدي على مثل هذا الفيلم ـ القصة الطويلة هو ، مثلا ، فيلم « الاسرة الكبيرة » . اخرج هذا الفيلم استنادا الى رواية ، غير ان معالجته لم تكن بسعة كافية ، بما يسمح بمقارنته بالرواية السينمائية

« الليلة الاخيرة » ـ فيلم رايزمان حول احداث اكتوبر في موسكو ـ هو ايضا مثال تقليدي على الفيلم ـ القصة الطويلة . احداثه مركزة جدا في الزمن ، كما هو الامر في النوفيلا ، غير انه بالمقابل تنمو فيه مجموعة من الخطوط المتوازية : اسرة واحدة ، اسرة ثانية ، تشابك الاحداث ، المصائر ، مقتطفات اجتماعية حياتية مختلفة . ان تركيب موضوعها الفني هو اعقد بكثير منه في الفيلم ـ النوفيلا .

ان فيلم « ماشينكا » ـ ايضا مثال تقليدي على الفيلم ـ القصة الطويلة . يوجد في الفيلم انعطاف زمني كبير جدا بالمقارنة مع « الليلة الاخيرة » ، غير ان الخطوط المتوازية المتعلقة بالموضوع الفني هي بالمقابل مجتزأة ، فيما تتركز كل الاحداث حول تاريخ الاشخاص الرئيسيين .

ان « مندوب البلطيق » و« الرجل رقم ٢١٧ » هما ايضا من نوع الفيلم ـ القصة الطويلة . « الحلم » ـ ايضا هو فيلم ـ قصة طويلة تقليدي ذو عدة خطوط متوازية ، مع استمرارية زمنية طويلة كفاية ، غير انه لا توجد فيه تلك الاحاطة الواسعة بالاحداث ، بالناس ، بالوسط ، والتي تتميز الرواية بها . ان

« الحلم » يحوي في داخله مجموعة كاملة من الخطوط المواضيعية الفنية، كل منها معروض ومسير عبر تقلبات الحبكة ومختتم. ان تشابك هذه الخطوط هو ما يؤدي الى تركيب الفيلم ـ القصة الطويلة.

اذا كان فيلم « لينين في اكتوبر »، وعلى الرغم من أن الاحداث مكثفة فيه في بضعة ايام، يقترب رغم كل شيء، ولدرجة ما، من الرواية، وهو عبارة عن فيلم ذي بناء ملحمي، فان فيلم « لينين عام ١٩١٨ » ـ هو قصة طويلة عن بضعة ايام من حياة لينين، ذلك لانه اكثر ضيقا من زاوية الاحاطة بالاحداث، ومركز ضمن بضعة مشاهد.

ان الفيلم الشهير « تشابايف » يقف على الحدود ما بين القصة الطويلة والرواية، وهو شديد التميز من ناحية تركيب القصة الفني: ان كل شيء فيها يتركز حول تطوير شخصية واحدة مع وجود بعض الضعف بالنسبة لخط الحبكة (ان الجانب الحديث فيها هو نسبيا غير مبرز كفاية). ان خيط اهتمام المتفرج في هذا الفيلم لينشد على دور تشابايف. انه يدهشنا بتعدد الوان شخصيته. ان شخصيته متناقضة على نحو غير عادي وهو يحمل للمتفرج في كل مشهد مفاجأة جديدة ويبدو على عكس ما يتوقع. فاذا ما صرخ في احد المشاهد: « اطلقوا الرصاص » فان لهجته في المشهد اللاحق ستكون مختلفة. ان المراقبة الحادة لطبيعة تشابايف غير العادية تكمن في اساس هذا الفيلم وتطوره.

ما هو الفيلم ـ الرواية؟ هنا، بالطبع، يستحيل وضع حدود نهائية. يحلم السينمائيون منذ سنوات عديدة بايصال السينما الى مستوى الرواية الحقيقية، بكل ما تتصف به الرواية من احاطة واسعة بالاحداث، بالزمن، بالعصر، بالطبقات الاجتماعية، مع وجود خطوط مواضيعية متشابكة، كل منها يملك دلالة فكرية مميزة، اضافة الى وجود عدد كبير من الشخوص الرئيسيين.

ان الشخصيات في الرواية توجد ضمن تطور مستمر، والناس ينمون ويتغيرون امام اعينكم. فلا النوفيلا ولا القصة الطويلة تصلان الى هذا الاتساع المدلولي الكبير وامكانات مثل ذلك التتبع العميق والتفصيلي لنمو وتطور شخصية الانسان، والذي تصل اليه الرواية. ان تعدد جوانب مادة الرواية

يعطي امكانية بناء الفكرة على نحو اكثر تعقيدا ، اكثر تنوعا ، وتجسيد مغزى الفكرة الاولية على نحو غني . ان ذلك كله يتطلب الكتابة الواسعة ، العدد الضخم من التفاصيل ، والدرجات العالية من التأملات .

في السينما ، واحيانا بسبب من محدودية الوقت ، يصطدم الفيلم ـ الرواية مع مجموعة كبيرة من الصعوبات الخاصة والمتميزة . لقد بدا يوما ما ، انه لصنع فيلم يقترب من الرواية من حيث الحجم ، التأملات ، سعة الاحداث ، تنوع المادة ، من الضروري صنع افلام مكونة من جزئين او ثلاثة ، بل وحتى من خمسة اجزاء ، بحيث تستمر فترة العرض عدة امسيات على التوالي . غير ان الفيلم ـ الرواية لا يتحدد بالحجم ، او على الاقل لا يتحدد فقط بالحجم ، بقدر ما انه يتحدد بنوعية البناء ، بغض النظر عن عدد الاجزاء .

ليس ضروريا ان يمتد الفيلم ـ الرواية بحيث يتكون من جزئين ، ثلاثة او اربعة اجزاء . ففي حالة الاقتصاد الشديد في استعمال المادة ، والقدرة على العمل بايجاز ، يمكن حتى في الفيلم الذي طوله ساعتان فقط ، ادخال عدد كبير من الاحداث ، تحول هائل في الافعال ، امتداد زمني كبير . وبالطبع يجب على بناء المشهد في مثل هذا الفيلم ان يتميز عن بناء المشهد في النوفيلا . ان معظم مشاهد الفيلم ـ الرواية يجب ان تكون اقصر واكثر ايجازا .

ان قصر كل مشهد منفرد ليعتمد على التفاصيل المعبرة ، على الكلمة الموجزة ، على الانتقالات الحادة من مشهد لمشهد مع اعتبار ان المتفرج سيستكمل بنفسه الكثير ، سيشغل مخيلته ، ـ هذه هي الصفات المميزة للفيلم ـ الرواية .

ان موضوع العمل السينمائي الفني هو الانسان ، النموذج الانساني .

ان الدراما بالمفهوم الواسع لهذه الكلمة (ولست اقصد الدراما كنوع ، بل كمحتوى للاشياء) هي تصادم الطبائع ، المعبر عنها من خلال الفعل . ان الاشكال الكامن في اساس كل عمل لينشأ نتيجة لتصادم القوى المتعارضة ، تصادم الناس ، الموجهين بواسطة الارادة . واذا كان تطور هذا الاشكال يستند اضافة على الشخصيات المرسومة بوضوح ، فاننا على ما يبدو ، نتعامل

مع عمل من اعمال الفن. اما اذا كان الاشكال ينعقد ويتطور لا بالعلاقة مع الطبائع ونماذج الشخصيات، لا بالعلاقة مع ارادتهم الذاتية، بل فلنقل، فقط بفضل صدف ما، فانه سيكون اشكالا، واستطيع ان اؤكد، من الدرجة الثانية. ان اشكالات من هذا النوع هي ممكنة ايضا وهي تتواجد في البنية الدرامية، غير ان الاعمال الفنية الرفيعة تسعى لتجنب مثل هذا النوع من جريان المواضيع الفنية.

يبنى الإشكال في حالة البناء الدرامي السليم حول حادث حاد ما متميز، في حين ان مجمل تطور التقلبات يترك للابطال انفسهم، الابطال بذاتهم، بطباعهم غير المتكررة، بارادتهم الخاصة، والتي هي نتاج للطباع، والتي لا يمكن ان تنفصـــــــــل عن الانسان الواقعي، عن الزمن، عن الوسط، عن المواصفات الاجتماعية. ان تطور التقلبات هو امر تمليه الشخصيات بكل طموحاتها، وليس ارادة المؤلف القصدية، والتي تبقى كما لو انها غير مرئية.

ان كل عمل فني، وهذا ينطبق على السينما، ينقسم الى ثلاثة اجزاء من حيث المبدأ. يسمى الجزء الاول بالعرض (التقديم): تتكشف في هذا الجزء ظروف العمل المقترحة ككل وتنعقد عقدة الإشكال الرئيسي. وكقاعدة، يجب في الجزء المتعلق بالعرض ابراز كل او تقريبا كل الابطال اللاحقين، خاصة اذا ما كان العمل مبنيا عبر صراع حاد مركز في الزمن. وفي تلك الحالات النادرة، التي يبني فيها العمل وفق تخطيط مستقيم، مثلاً، في رواية «المعلمة الريفية»، حيث ثمة انسان واحد يقود الفعل من خلال مسيرة حياته كلها، فانه يتم عرض هذا الانسان الواحد، في حين ان البقية يدخلون في الفعل تدريجيا. غير انهم اذ يدخلون، فهم يندمجون في كل مرة بهذه الطريقة او تلك في الإشكال، يرتبطون بافعال الشخصية الرئيسية. في الجزء المتعلق بالعرض عادة يحرك المؤلف تقريبا كل مجموعة الشخصيات الفاعلة، يرسم ملامح الزمن، الوسط والظروف المقترحة ويعقد الإشكال الرئيسي.

بعد ذلك يأتي الجزء المتوسط ـ المتقلب (التقلب هو ـ المحاور المتغيرة لاوضاع الدراما). في هذا الجزء، والذي يشغل الجزء الاكبر من العمل، يتطور الصراع تدريجيا وينتقل في لحظة ما الى الذروة، اي الى اعلى نقطة تكشف

احد مراحل الصراع. يمكن ان تجيء الذروة في نهاية العمل او في مكان ما في الوسط. بعد ذلك تأتي الخاتمة، حل الدراما. ان الذروة الفكرية والدرامية في فيلم «لينين عام ١٩١٨» موجودة في الوسط تقريبا. اما الحل، المرحلة الأخيرة، فهو يحتل ثلث الفيلم. توجد الذروة في فيلم «لينين في اكتوبر» في الخاتمة ذاتها، اما الحل فهو موجود بكامله في جملة واحدة هي الاخيرة في الفيلم - يمد لينين يده قائلا: «لقد تحققت الثورة».

ان نسيج المدار الفني للقصة يحبك باشكال مختلفة في اعمال مختلفة، غير انه يمكن لنا دائما ايجاد هذه المراحل الرئيسية الثلاث: العرض والعقدة، الجزء المتقلب المتوسط والذروة مع حل العقدة الدرامية. يجب ان تنتهي في الخاتمة كل الخطوط الرئيسية للمدار الفني للقصة: ان ما هو موجود في البداية، يجب ان يجد حلا له في النهاية. قال تشيخوف، انه اذا ما علقت بندقية على الجدار في الفصل الاول، فيجب بالتأكيد ان تطلق الرصاص في الفصل الثالث. كيف يجب علينا ان نفهم هذه الجملة؟ ليس مباشرة، بالطبع. انها تعني، انه اذا ما ادخل المؤلف وضعا حادا ضمن المدار الفني للقصة، مادة ما، يؤكد عليها المتفرج في اعماقه، فان هذا الخط، في مكان ما في الخاتمة، هذه المادة يجب ان تجد حلا لها.

توجد اعمال تتطور فيها مجموعة كاملة من الخطوط المتوازية، وهنا يجب ايجاد حل لكل هذه الخطوط.

ان مصائر الشخصيات الرئيسية في فيلم «لينين في اكتوبر» تبدو كما لو انها لا تجد حلا لها حتى في الخاتمة، ذلك لان الموضوع العام لهذا الفيلم ليس مصير هذا الانسان او ذاك، المشارك في النضال الى جانب ثورة اكتوبر او الثورة المضادة، بل مصير ثورة اكتوبر ذاتها وارادة لينين المتعلقة بتحقيق الانتفاضة، والتي تؤدي الى الفعل. وبالتالي، فان انتصار ارادة لينين والشعب، القبض على اعضاء الحكومة المؤقتة، هزيمة الثورة المضادة، ظهور لينين العلني وراء منصة الخطابة - كل ذلك هو حل للموضوع العام، وهنا يصبح من غير المهم ما يحصل لاحقا مع اشخاص منفردين.

غالبا ما يتم استخدام بناء دائري للعمل الدرامي، تتجاوب فيه الخاتمة

وتجيب على الجزء الاول، تكرر الجزئيات بوضوح وبشكل متميز، ليس فقط من حيث الفكرة، بل ومن حيث المادة، ولكن انطلاقا من معنى جديد ومن مستوى جديد.

ان حركة المدار الفني للقصة والتي هي دائما عبارة عن صراع بين «انني اريد» مختلفة، تعتمد في معالجتها على مشاهد منفردة.

ان الفعل هو اساس سواء العمل ككل، او اي من المشاهد الموجودة فيه. ان كل مشهد من الفيلم هو عبارة عن تصادم بين الارادات، انه عبارة عن فعل. احيانا يتم التعبير مباشرة عن تصادم الارادات داخل المشهد - من خلال الصراع الفيزيائي، وأحيانا من خلال النزاع، احيانا من خلال نزاع داخلي او فعل مخفي، هو، من حيث الجوهر، عبارة عن نزاع. واحيانا يمكن ان يشارك في المشهد احد طرفي النزاع فقط، غير ان ذلك لا يعني انه لا يشترك في النزاع، اذ من المؤكد انه يساهم في تحقيق جزء من الفعل بالنسبة للعمل ككل. ان النزاع، الصراع يمكن ان يجري مع خصم موجود خارج اللقطة.

وبالطبع، فلا تتصادم القوى المتعارضة في كل مشهد، ويمكن ان توجد مشاهد، لا يوجد فيها تصادم مباشر. ولكن حتى اذا كان المشهد، فلنقل، يعبر عن الوحدة، فانه يجب ان نجد الفعل الانساني المتواصل عبر هذه الوحدة، الفعل الذي يمر خلال العمل بكامله.

ان كل مشهد، واستنادا الى المكان الذي يحتله داخل المدار الفني للموضوع، يحمل وظيفته الخاصة. توجد مشاهد وظيفتها العرض، اي مشاهد تعرف المتفرج على الناس، على الوضع، على الوسط، على الزمن، تقدم الافعال وتعقد الإشكال. توجد مشاهد ذات طبيعة متقلبة، اي مشاهد تطور الفعل، الكامن في المشاهد الاولى، تطور الصراع اللاحق، تصادم الارادات، موصلة الى تصادم اكثر حدة وعنف. واخيرا، توجد مشاهد ختامية تحل هذه التصادمات.

ان هذا التخطيط قديم قدم العالم، غير ان المصيبة تكمن في انه يستطيع على الدوام بما يكفي من المهارة ان يتكيف مع مادتنا الجديدة، وهو لهذا يفهم بالذات كتخطيط.

الامر ذاته تماما فيما يتعلق بالعرض. يمكن ان نعثر على العرض في اكثر اشكاله وضوحا من خلال الاوبيريت، وبخاصة النوع القديم منه، من خلال المسرح الهزلي، ومن خلال الفودفيل، الذي يبدأ احيانا من ان الممثل يقف فوق المنصة ويخبر المتفرج مباشرة عن الاوضاع المقترحة. يحدث ذلك عادة بواسطة الخادمة التي تقول تقريبا ما يلي: «انني احيا في بيت ما، وسيدتي نزوائية جدا، وهي ترفض كل من يتقدم لخطبتها. ان والدها بخيل، اما والدتها فهي تتصف بكذا وكذا، ويغازلها فلان من الناس، ولكنه لا يتوصل الى نتيجة، اما انا ـ فخادمة، والآن يجب ان يصل الخطيب».

بعد ان يذكر الممثل كل الاوضاع التمهيدية عبر حوار مشترط كليا، يقوم بعقد شلة الافعال.

يبنى العرض عند المؤلف الجيد بحيث لا يلاحظ القاريء كيف يتم اخباره عن الاوضاع، كيف تتنامى الافعال تدريجيا. ان المادة في مثل هذا العمل تبدو كما لو انها تبدأ مباشرة من الإشكال. هذا ما يفعله، مثلا، تولستوي، الكاتب الذي احب. انني لا اعرف اي كاتب افضل منه في هذا المجال. تبدأ «انّا كارينينا» من ان ستيبان اركاديفتش ابلونسكي يصحو ولكن ليس في غرفة النوم، بل في المكتب فوق الاريكة، وذلك لانه تشاجر في الامس مع زوجته، وقد قررت زوجته ان تهجره. اما انّا والتي استدعيت من بيتربورغ، فستصل اليوم، لكي تصالح الزوجين المتخاصمين.

اذن، يُنقل تولستوي رأسا موضوع الرواية، اي الخيانة والطلاق، ولكنه يبدو كمن ينقله تلميحا: فالطلاق ليس ذاته المقصود، وستيبان اركاديفتش لن يطلق زوجته دوللي ابدا، انهما سيستمران في العيش معا، وهو سيستمر في خداعها. ان ما حدث هو مجرد مشادة لن تترك لاحقا اي اثر جوهري بالنسبة للرواية. ولكن تولستوي اذ يركز انتباه القاريء بالذات على هذه مشادة،، ينجح في الوقت نفسه في ايصال انّا الى موسكو، يعرفها على فورونسكي، ينظم حفلة راقصة، ويدعو الى هذه الحفلة كيتا، انّا وفورفسكي. انه يفرض على كيتا فقدان فورونسكي ورفض ليفين. وهكذا، تنعقد كل اشكالات الرواية، ويحدث ذلك كله على نحو غير ملحوظ اطلاقا، تحت غطاء قصة الطلاق الذي لم

يتم بين ستيبان وزوجته، والذي يتجاوب من حيث الموضوع مع طلاق انَّا، ويبدو كما لو انه يتنبأ به.

ولو ان تولستوي بدأ مباشرة من لقاء آنا كارينينا مع فورنسكي، فان اللقاء قد يبدو عرضيا: لن يستطيع القارىء ان يشعر ان هذه الصدفة مهيأة خصيصا لكي يتلاقى اللذان سيصبحان عاشقين. غير ان تولستوي يخفي نواياه بحذاقة. يلتقي ستيبان اركاد يفتش معَ انَّا وكله امل في انها ستنقذ حياته العائلية، وينتظر القارىء من انَّا فقط ذلك. اما هي فقد سافرت بالصدفة في قطار واحد مع والدة فورونسكي (هذه هي الصدفة الوحيدة، اما ما يتبقى فهو شرعي كليا). يتطور كل شيء لاحقا على نحو منطقي مطلق، لانه يدخل ضمن تصادم الية الارادات والطباع، الرأي العام والتقاليد. يحضر فورونسكي لملاقاة والدته ويرى أنَّا... تدريجيا، وبشكل غير ملحوظ في البداية، يجد القارىء نفسه مندمجا في آلية الفعل، في الإشكال العام، والذي يظهر بالنسبة له بالطريقة الطبيعية ذاتها، والتي تحدث كما في الحياة، دون فهم كيف ولماذا، ضمن المنطق الصارم للافعال المتبادلة بين الناس الاحياء، الافعال المتبادلة بين الطبائع الحية.

ان المشاهد المتعلقة بالعرض في ذلك الجزء من العمل، تحمل ثقلا وظيفيا محددا: انها - العقدة، واساس الإشكال القادم. ومع ذلك، على هذه المشاهد التقديمية ان تحمل في داخلها إشكالها الخاص الابتدائي والداخلي. وإذا ما كانت هذه المشاهد فقط عبارة عن مادة للتقديم المحض كما يحدث ذلك في بعض افلامنا، فهي بالتأكيد ستصبح مملة، لانها ستكتفي بتبيان وتعداد الناس وكشف الاوضاع، اما الافعال فلن تكون قد بدأت بعد. ان البنية الدرامية الضعيفة، كقاعدة، ترتبط مع التقديم غير الفعال.

ومع ان في الاعتراف بعض المرارة، فانني لا زلت آسفاً على مشهدين تقديميين قصيرين في فيلم «لينين في اكتوبر» واللذين لم ندرسهما كفاية لا في السيناريو ولا اثناء الاخراج، واللذين نفذا على نحو غير حاذق من الناحية الدرامية. اول هذين المشهدين - الاجتماع، الذي يدلنا على مكان وزمان الفعل. يعرِّف ذلك الاجتماع المتفرج على العصر، - وليس اكثر. باستطاعتي

الآن اقتراح عشرات المشاهد، والتي تحقق وظيفة ذلك المشهد بنجاح كبير. وللاسف، فهي لم تخطر ببالي في حينه. غير ان هذا الاجتماع يقدم زمن الفعل - اكتوبر عام ١٩١٧.

اما المشهد الثاني فقد صنع بشكل اسوأ: ضباط ما يجولون في الشوارع بحثا عن لينين. وحتى الآن لم يدخل اي بطل في دائرة الفعل. ولو ان شخصية واحدة في الفيلم دخلت دائرة الفعل، لو ان شيئا ما قد انعقد، لكانت البنية الدرامية اكثر متانة. اما الآن فذلك مجرد - نظرة لا اكثر، وضع عام، رسم لمزاج العصر، وفقط.

وهكذا، فقد تم تنفيذ مشهدين، ضعيفين من الناحية الدرامية، وفقط بعد ذلك يقدم المشهد المصنوع بدقة اكثر - ظهور لينين.

اثناء التقديم يجب تعريف المتفرج على العصر، على الوسط، تحديد المواصفات الاجتماعية للشخصيات، واحيانا اعطاء عدد كبير من المعلومات الهامة، وذلك من اجل اطلاق سراح اليدين لاحقا، والحصول على امكانية ادارة الافعال بشكل حر، غير انه يجب تحقيق ذلك فورا من خلال الفعل النشيط، من خلال الاشكال.

قبل ان نتعلم كيف نستوعب تركيب الفيلم بكامله (وهذا بالطبع، امر ضروري بالنسبة للمخرج)، من الضروري ان نتعلم كيف نستوعب تركيب المشهد - اي تلك الوحدة المكوِّنة، والتي يتشكل منها المدار الفني للفيلم. على المرء في كل مرة، عند استيعاب تركيب المشهد، ان يحدد لنفسه الهدف العملي للمشهد المعني وتركيبه.

يوجد في كل مشهد حمل تركيبي محدد. اولا، انه يطور الحدث الكامن في الاجزاء السابقة. ثانيا، يجهز ما نطلق عليه اسم «الارضية»، من اجل الحركة التالية، اي انه يحضر للتصادمات اللاحقة. ان المشاهد، اذ تتجاوز فيما بينها، تراكم تدريجيا موادا تفجيرية وصولا الى الذروة، والتي يحدث فيها عادة الانفجار والذي هو بمثابة التحضير للحل.

تكشف الذروة بفعالية عن المكنون الفكري للعمل كله. واستنادا اليها

يؤدي عمله تراكم التوتر الموجود فى كل خطوط المصراع، كل الارادات المتقاطعة داخل العمل. وغالباً ما يصل الحدث لحظة الذروة الى انقطاع حاد، مثلما هو الامر في «الحلم»، حيث الذروة هي الفضيحة الضخمة في بيت السيدة سكورورخود،والتي تؤدي تقريبا الى انقطاع كل الخطوط المتجمعة منذ البداية.

اذن، يجب النظر الى اي مشهد بعلاقته مع المشاهد السابقة (على ماذا يستند) ومع المشاهد اللاحقة (ماذا يحضِّر).

وفي كل مشهد يجب ان يتم حل إشكال درامي جزئي ما. وكما يقال، يجب ان يحتوي كل مشهد على «دراما» صغيرة خاصة به، على التقديم الخاص به، على تقلباته الخاصة، على ذروته وحله. من الممكن ان يشغل هذا الحل حيزا مقداره جملة واحدة، كما قد يكون التقديم سريعا مثل البرق. يرتبط المشهد احيانا مع مجموعة من التحولات. ويمكن ان تتغير العلاقات بين الناس داخل المشاهد مرات عديدة، كما يمكن ان تحدث فيها العديد من التقلبات والتي تحددها الشخصيات وارادتهم.

تقريبا في كل مشهد درامي مبني بشكل جيد يمكن ان نكتشف انقطاعات حادة.

تقريبا في كل مشهد درامي متنه، وحتى في اقصر المشاهد، ثمة تقديم، قطع وخاتمة. فلنأخذ على سبيل المثال مشهدا قصيرا جدا من نهاية «لينين في اكتوبر» ـ ليلة ما قبل الاقتحام.

«تندفع آخر حافلة ترام بضجيج. انها فارغة. تجلس في منتصفها الجابية وحيدة.

يصعد الى الحافلة في احدى المحطات فاسيلي ومعه لينين المتخفي. ان قبعة لينين مائلة من الامام بحيث تغطي الجبين، اما ياقة المعطف فهي مرفوعة. لا يرى منه الا خده المضمد وخصلة كثيفة من شعره فوق الجبين.

يجلس لينين وفاسيلي. يتطلع لينين حوله باضطراب، فيما عيناه تلمعان.

ـ الى اين تتجه الحافلة؟ ـ يسأل الجابية بمرح».

ان هذا التخطيط الصغير جدا هو عبارة عن تقديم للمشهد. بعد ذلك تبدأ

تقلبات المشهد:

«لا تجيب الجابية، بل تتابع النظر الى الشوارع الليلية المظلمة.

يشد فاسيلي لينين من ذراعه، يشير له بعينيه الى انه لا يجب ان يتكلم: اذ من الممكن ان يتعرفوا عليه من صوته.

يحرك لينين يده معتذرا، يستدير، ولكنه رأسا، ودون ان يسيطر على نفسه، يلتفت نحو الجابية: ـأيتها الرفيقة، الى اين تتجه الحافلة؟

ـ الى الموقف النهائي، ـ تجيبه بفتور».

انه تقلب، رغم انه قصير ـ في اشارة لينين ما يوحي بالموافقة: «حسنا، لن اتكلم بعد الآن»، غير انه لا يتحمل هذا الوضع: «أيتها الرفيقة، الى اين تتجه الحافلة؟»

بعد ذلك.

«يدفع فاسيلي لينين مرة اخرى من كوعه ويتطلع نحوه بنظرة معبرة. غير ان لينين لا يولي فاسيلي اي اهتمام.

ـ ولماذا الحافلة...

ـ لا تتحدث يا فلاديمير ايليتش، ـ يهمس فاسيلي بصوت لا يكاد يسمع.

يلوح لينين بيده، يستدير وعلى وجهه تعبير شبيه بالاعتذار، غير ان عيناه سرعان ما تتوهجان فيلتفت الى الجابية من جديد:

ـ ولماذا تتجه الحافلة الى الموقف النهائي؟ فالوقت لا يزال مبكرا.

تلتفت الجابية نحو لينين بغضب:

ـ الى اين، ولماذا... هل هبطت علينا من القمر؟ الا تعرف اننا سنقاتل البرجوازيين اليوم؟

يكبت لينين ضحكته بصعوبة. تطل عيناه من تحت القبعة بمرح. ينفجر فاسيلي بالضحك، غير انه سرعان ما يقاطع الجابية، على سبيل الاحتياط:

ـ كفى، كفى. لا تصرخي بصوت عال.

ان هذا هو الحل. «كفى، كفى، لا تصرخي»، ـ وبكلمات اخرى: «اننا مثلك تماما». لقد تحقق اثناء هذا المشهد تفاهم متبادل بين ثلاثة اشخاص، لم يعرفوا بعضهم البعض من قبل: كانت الجابية تراقبهم بشك،

فاسيلي كان خائفا من ان يتحدث لينين امامها ، في حين ان الجابية ذاتها كانت تستعد للمعركة .

انه مشهد قصير ، غير انه يحتوي على تقديمه الخاص ، تطوره ونهايته الصغيرة - انها النقطة ، التي سمحت بالانتقال الى نقطة اخرى .

لا استطيع ان اورد لكم تعريفا دقيقا حول ماهية البنية الدرامية . ان كل التعريفات التي اعرفها ، ناقصة وغير صحيحة . اعرف شيئا واحدا فقط ، وهو ان البنية الدرامية هي - طريقة ايصال لجزء من الحياة ضمن مقطع قصير من الزمن ، حيث تنعكس فيه وجهة نظر الفنان ، مفهومة للناس وللعالم . وبالتالي ، فإن وظيفة البنية الدرامية هي وظيفة الاعلام ، وفقا لترجمتها الى اللغة المعاصرة . ان الفنان يخبر المتفرج عن الكثير : وكلما كان الاعلام الموجود داخل العمل الفني اكثر ، كلما اصبح العمل اكثر قيمة . وكلما كثرت الاكتشافات التي يحققها المتفرج ، عندما يشاهد العمل الفني او يقرأه ، او يسمعه ، مثلا ، بواسطة الابداع الشفهي او الراديو ، وكلما حصل على اعلام اكثر ، اعلام هو ببساطة نوع من المعارف حول المجتمع ، اعلام عن حياة النفس البشرية ، اعلام حسي ، اعلام يكشف للمتفرج جوانب جديدة من العلاقات الاجتماعية ، انواعا جديدة من البشر ، علاقات بين الناس جديدة عليه وعلى الانسانية ، كلما اصبح العمل عموما اكثر قيمة . يعني ذلك ان وظيفة المخرج ، مؤلف السيناريو ، الكاتب ، او اي عامل في حقل الفن هي اخبار الناس شيئاً جديداً .

ان اي عرض ، وحتى الادب النثري ليحتوي في اساسه على حدث . انكم ، عموما ، لن تجدوا ايما تحديد كامل من الناحية النظرية ومرض ، يتعلق بمفهوم الموضوع الفني . انني لا اعرف ولا اجرؤ على ان اقول لكم شيئا . ومهما قرأت من تعريفات بهذا الصدد ، فإن كل منها كان يبدو لي ناقصا ، غامضا وفاقدا للخصوصية السينمائية . غير انني اعرف بشكل مؤكد ، ان الموضوع الفني ، في كل الاحوال ، هو شيء تم بلورته انطلاقا من الظروف الحياتية بواسطة حدث اكيد ، يشاهده المتفرج بمتعة .

لقد بدأت في السنوات الاخيرة في ان اتأمل بطريقة جديدة مسائل البنية الدرامية وبدأت بالتمعن في كل ما هو جديد، يتم انجازه في هذا المجال سواء عندنا او في الخارج.

كان علي ان اقول امورا كثيرة جدا في فيلم « تسعة أيام من عام واحد ». ان القواعد القديمة للبنية الدرامية لم تكن صالحة، ذلك لأن حديث الابطال لم يكن ليخضع لمنطق التطور السينمائي التقليدي للموضوع الفني، والذي يقيّد المؤلف ويقيد من حرية تفكير ابطال الفيلم. فيما كنا انا وخرابروفيتسكي نرغب باطلاق سراح الفكرة.

من السهل تحليل سيناريو « تسعة ايام من عام واحد » والاقتناع بأنني، ولأول مرّة خلال ثلاثين عاما على عملي، قد خالفت كل قواعد بناء السيناريو المألوفة لدي. لقد كنت دائما ادافع عن قِصر وسعة العرض، الذي يقود كتلة الشخوص الرئيسية باندفاع باتجاه الحدث ويوجه المتفرج نحو فهم جوهر الإشكال المنعقد. وكلما كان العرض اقصر واكثر اشباعا، كلما كان من الاسهل، وهكذا كنت افكر، الانتقال الى كشف الجزء المتقلب، الموجه نحو الهدف الموحد. وعلى هذا الجزء الاساسي ان يشغل المكان الرئيسي في الفيلم. اما ذروة الاحداث فقد كنت اضعها عادة في موضع ما على عتبة الربع الأخير من الفيلم. انها بداية انتفاضة اكتوبر في « لينين في اكتوبر »، انها الاغتيال في « لينين عام ١٩١٨ »، انها الفضيحة داخل عائلة روزا سكوروخود في « الحلم »، انها وصول قوة الاقتحام في « الرجل رقم ٢١٧ »، انها حفلة الزواج في « جريمة قتل في شارع دانتي ».

لقد خالفنا هذه النسبة في « تسعة أيام من عام واحد ». كان العمل على السيناريو، من عينة لأخرى، يكمن في تحطيم المنطق الخارجي لجريان الاحداث، واضعاف الحلقات المواضيعية المصطنعة، في حين انه في الماضي، خلال ثلاثين عاما، كان عملي يتلخص بالذات على العكس من ذلك.

ان كل النصف الاول من فيلم « تسعة ايام من عام واحد »، وصولا الى حفلة الزواج، هو ليس اكثر من عرض متورم على نحو لا يصدَّق. وفقط في زمن حفلة الزواج نتعرف على مجموعة من ابطال الفيلم المهمين جدا بالنسبة

لنا . وهكذا ، فإن العرض يشغل اكثر من نصف الفيلم . يتلو ذلك الجزء الاساسي . انه قصير جدا ، مجرد يوم واحد وصباح واحد ، حوالي ٣٠٠ متر .

ان ذروة الجزء الاساسي هي تجربة ناجحة . اما بعدها فثمة خاتمة ممطوطة على نحو غير معقول ، ممطوطة الى درجة ان الخاتمة كان يمكن ان تستمر عبر عدد غير محدود من الاجزاء ، كما كان يمكن بترها قبل ذلك بكثير .

ولست انا فقط ، بل ومعظم اعضاء مجموعة التصوير ، قد خفنا كثيرا من ان يؤدي هذا الاصرار على اضعاف الحلقات المواضيعية ، والاخلال بالنسب والابتعاد المتكرر عن تطور الاحداث ، والتوقيت المكرر للحدث والخ . . . ان يؤدي كل ذلك الى التقليل من الاهتمام بالفيلم وجعله صعبا على الاستقبال . وقد بدا كما لو أن ذلك صحيحاً .

قبل « تسعة ايام من عام واحد » كنت اعتبر ان القوة المحركة للفيلم ، ان زنبركها هو الحبكة المتنامية . اما في « تسعة ايام من عام واحد » فقد اصبحت القوة المحركة للفيلم هي الفكرة المتنامية ، وبالذات فإن الفكرة هي التي تصوغ تتالي المشاهد ، كما ايضا تركيبها ، وكل الوسائل الشكلية الرئيسية .

لقد وجدنا في وسط العمل على الفيلم الصيغة التالية : « فيلم ـ تأمل » . ان هذه الصيغة قد سلحتنا وساعدتنا في التغلب على مجموعة من التناقضات . بل انها قد ادت الى تغيير عنوان الفيلم . فقبل ذلك كان عنوان الفيلم هو « اسير نحو المجهول » ، اي ان العنوان كان يؤكد بالذات على الحركة المواضيعية . ان العنوان « تسعة ايام من عام واحد » . هو اقل تحركا ، غير انه يحدد بدقة اكثر الشكل الجديد للفيلم .

وبالطبع ، فإنني لم اقل في « تسعة ايام من عام واحد » كل ما كنت اريد قوله . وانني لأشعر بحاجة ماسة لابداء رأيي في العديد من المسائل ، التي لا تهمني وحدي ، بل تهم ، وانا على ثقة من هذا ، غالبية الناس المعاصرين لي . ولهذا ، فلربما ، سأحتاج في الفيلم القادم مجددا لعدد كبير من الكلمات ولعدد كبير من التأملات .

ان البنية الدرامية لفيلم « تسعة ايام من عام واحد » والجديدة بالنسبة لي قد تطلبت العديد من الحلول الجديدة في كل مجالات الاخراج . لقد كنت دائما

على ثقة بأن كل الجوانب الشكلية للفيلم هي خاضعة لجانب اساسي واحد - الحل الدرامي.

لست متأكدا، من انني نجحت في فعل كل ما هو ضروري في مجال الاخراج. غير ان الفيلم على الاقل، قد فرض عليَّ بالزام حديدي ان امعن التفكير في كل جوانب عملي، وبالتالي في عمل زملائي.

الحديث الحادي عشر
الممثل في السينما

لست اختصاصيا في العمل مع الممثلين. وكما هو الأمر بالنسبة للعديد من رفاقي، المخرجين السينمائيين، فليست عندي مدرسة للعمل مع الممثل. والى حين اخراج فيلمي الأول لم اكن اعرف شيئا على الاطلاق عن الممثل، لم امتلك اية مناهج، اي تحضير، لقد استوعبت كل شيء أثناء الممارسة.

وبالطبع، يمكن ايضا تعلم العمل مع الممثل اثناء الممارسة، يمكن كشف مجموعة اسرار هذه المهنة، يمكن التوصل الى ان يؤدي الممثل عندك، كما تعتقد ان الاداء يجب ان يكون، وما تعتقده ضروريا. ان تملك القدرة على الحصول على نتيجة جيدة من الممثل في فيلمك - امر، وان تعلمه فن التمثيل - امر آخر. لكي تعلِّم، يجب عليك ان تعرف جيدا منهجية العمل.

بالمناسبة، علي أن اقول، ان العديد من المخرجين السينمائيين في كل العالم يعرفون العمل مع الممثل استنادا الى تجربتهم السينمائية فقط، وهم لا يمتلكون منهجا دقيقا مؤسسا. ولربما، لهذا لا توجد تقريبا أية ادبيات سينمائية، تشرح جديا كيفية العمل مع الممثل في السينما، وتضيء هذه المسألة على نحو مهني وتفصيلي.

يختلف الامر تماما في المسرح. فثمة ادبيات كثيرة. مثيرة جدا وعميقة. حول تعليم الممثل المسرحي وحول العمل معه أثناء سيرورة خلق المسرحية. يحتل بلدنا في هذا المجال المرتبة الاولى، لان قسطنطين ستانسلافسكي هو المنظر الاكبر للعمل مع الممثل، ومبدع النظام المعاصر والمؤسس علميا، لتعليم الممثل. ان اعماله معترف بها في كل العالم، انها اعمال كلاسيكية.

لقرائي، الذين يهتمون بشكل خاص بهذا المجال من العمل الاخراجي بالذات، اقدم قبل كل شيء نصيحتي بقراءة مؤلفات ستانسلافسكي وبشكل خاص افضل مؤلفاته كتاب « حياتي في الفن ». ومن اجل فهم عمل ستانسلافسكي بوضوح، من المفضل قراءة ذكريات المخرج ن. غورشاكوف « ستانسلافسكي أثناء التمارين ». لقد كان غورث كوف مساعداً لستانسلافسكي،

ولحسن الحظ ، كان يتقن الاختزال . علينا أن نعطيه حقه - لقد قام بعمل عظيم . لقد كان يعيد بعد كل تمرين صياغة مجراه ، استنادا الى تسجيلاته ، وهذا ما منحه امكانية تأليف كتاب رائع وتعليمي جدا فيما بعد .

توجد ، اضافة ، مجموعة من الكتب الممتازة حول عمل الممثل المسرحي . انها كلها مفيدة جدا ، كتب معظمها ممثلون او مخرجون موهوبون ، اختصاصيون كبار في مجال عملهم ، من الذين درسوا جيدا نظام ستانسلافسكي .

وفي الحقيقة ، فان عمل الممثل المسرحي يتميز عن عمل الممثل السينمائي ، فالامر ليس ذاته تماما . بل حتى ان مدرسة تعليم الممثل المسرحي ، وخاصة في الصفوف العليا ، لتتميز عن مدرسة تعليم الممثل السينمائي .

ومع ذلك ، فان اساس الفعل التمثيلي في السينما وفي المسرح متشابه تقريبا . لقد قدر لي في حياتي ان اعمل مع كبار الممثلين السينمائيين ، ومع كبار الممثلين المسرحيين . انهم جميعا في الوقت ذاته ممثلون سينمائيون رائعون . هذا يعني ، ان خصوصية العمل التمثيلي في المسرح وفي السينما ليست مختلفة الى هذا الحد . ان من يعرف الممثل المسرحي ، يعرف الكثير عن الممثل السينمائي ايضا .

ولهذا سنركز اساساً في احاديثنا حول العمل مع الممثل في السينما ، فقط على ماذا يميز عمل الممثل السينمائي عن عمل الممثل المسرحي ، وسنهتم فقط بالخواص المميزة . ان هذه الاختلافات ، هذه الخواص السينمائية هي ايضا مهمة جدا ، ومثيرة على طريقتها .

عندما كلفت باخراج « البدينة » لم اكن اعرف شيئا حول العمل مع الممثل . ان مجموعة الممثلين الذين اخترتهم ، كانت من أصناف مختلفة كفاية . كان لديَّ ممثلون مسرحيون خبيرون جدا : ن . رافينسكايا ، آ . غريونوف ، م . موخين . اما رفينسكايا - الممثلة الموهوبة فقد كانت تمثل في السينما للمرَّة الاولى . كان هناك ممثلون مسرحيون ، جاءوا الى السينما من فترة طويلة ، واصبحوا ممثلين سينمائيين محترفين ، منهم على سبيل المثال ، ب . ريبنين وس . لينيتين . كانت هناك ممثلات مسرحيات شابات لا يملكن الخبرة الكافية في المسرح . كان هناك ممثلون سينمائيون محترفون لم يعملوا ابدا في المسرح .

وكانت هناك ممثلة سينمائية لا تملك اية خبرة على الاطلاق. واخيرا، فقد لعب دورا كبيرا كفاية ممثل يدعى ف. لا فرينوفيتش. لقد دعوته لدور الديمقراطي كورنيودى بسبب من لحيته الكبيرة على نحو غير عادي. من المفروض ان كورنيودى كان ملتحيا ولم تكن تعجبني اللحى الاصطناعية. كنت اعرف، انهم في السينما الصامتة كانوا يعملون مع «النمط» ولهذا تجرأت على دعوة انسان بسبب من لحيته.

وبكلمة واحدة، فقد كانت الجماعة شديدة التنوع. والآن، سأفكر مسبقا، قبل ان اجمع مثل تلك المجموعة الغريبة، حيث كل ممثل فيها تقريبا له مدرسته الخاصة، عاداته المختلفة، تصوره المختلف حول طريقة التمارين، أذواقه المختلفة واسلوبه في الاداء.

ولكي يتم صقل فرقة جيدة من الممثلين المتنوعين الى هذا الحد، كان من الضروري ايجاد مقترب خاص من كل منهم، مفتاح خاص، توجيه كل منهم بطريقة خاصة نحو الطريق الذي نحتاجه. غير اني حينها لم أفكر بشيء. لقد ساعدني جزئيا، ان الفيلم كان صامتا، وبالتالي، فقد شعر الممثلون السينمائيون براحتهم الكاملة، اما الممثلون المسرحيون، الذين كنت اخشاهم بشكل خاص، فقد اتضح انهم خرجوا عن الطوق المعهود، لكونهم محرومون من النطق.

هنا بالذات، نشأت منذ البداية اكبر الصعوبات. ان نحرم المثل من امكانية التكلم. ان تسحب الكلمة منه - يعني ان تحرمه فورا من حياته التمثيلية المعتادة. لقد كان الوضع صعبا بالنسبة لغريونف بخاصة. لقد بحث طوال الوقت عن طرق، يمكن له بواسطتها ان يعوض نوعا ما عن غياب الكلمة، وقد وجد هذه الطرق في اسلوب الازمان الاولى من السينما الصامتة القديم كفاية، في التعبيرية المبالغ فيها. لقد حاول نقل كل المحتوى من خلال التعبير الحركي، من خلال الايحاء المضخم، والمشية المبالغ فيها - لقد بالغ في كل شيء نوعا ما.

والى درجا ما، عانت رانتيسكايا، التي تتصور للمرَّة الاولى، من الصعوبات ذاتها.

وسرعان ما اقتنعت، انه قبل كل شيء، يجب ايجاد متنفس لحيوية الممثل من خلال الكلمة، وعلى الرغم من اننا لم نكن نسجل الصوت، فقد اشتغلت مع رافينسكايا ومع غريونوف، كما لو اننا نصور فيلما ناطقا. انهما لم يثرثران بكلمات منفصلة لا تعني شيئا، كما كان الأمر سائدا في السينما الصامتة، بل القوا نصا كاملا. لقد الفت هذا النص على عجل. لقد كان اكثر تفصيلية من ذلك النص، الذي دخل فيما بعد ضمن لوحات الفيلم المكتوبه. لقد ظهر الحوار في اللوحات بشكل مختصر كثيرا، كما ان قسما كبيرا منه لم يستعمل اطلاقا. غير ان امكانية الحديث المباشر حررت الممثلين المسرحيين من التوتر - اصبحوا يتصرفون بطبيعية أكثر، ببساطة اكثر. لقد كان ذلك بالنسبة لي الدرس الاول في التصرف العضوي للممثل.

لا استطيع القول، ان العمل في فيلم « البدينة » علمني كثيرا. فهو قبل كل شيء كان فيلما صامتا، ولكن عدا ذلك، كان فيه بعض الشخصيات المعالجة بشكل ضعيف. لم اسع نحو كشف الحياة الداخلية لابطالي على نحو كامل وعميق، فقد بدا لي ذلك غير ضروري على الاطلاق. لقد افترضت، ان كل البرجوازيين التسعة المسافرين هم اشبه « باالهيدرا » متعددة الرؤساء واهتمت، بشكل رئيسي، بنفسيتهم الجماعية، واما الفروقات بين شخصية واخرى فقد وجدتها فقط في طريقة التصرف الخارجية، في ما يمكن تسميته بالمواصفات الخارجية.

لقد ركبت كل الفيلم تقريبا بطريقة شاذة. لم يكن مغزى العمل بالنسبة لي يكمن في معالجة النماذج الانسانية. ولهذا فقد اشتغلت مع الممثلين بوسائل خارجية نوعا ما، محاولا التوصل الى التعبيرية الخارجية، الى ايقاعية التصرف، الى التوافق العام داخل الحدث.

بعد مضي سنوات واثناء العمل في فيلم « الحلم »، الذي فيه الكثير من الامور المشتركة مع فيلم « البدينة »، اضطررت للتمعن بعمق اكثر في داخل الانسان، على الرغم من انه في « البدينة » يلتقي المتفرج مع ما يمكن اعتباره مجموعة كاملة وموحدة من البرجوازيين الصغار، وايضا تم معالجة مسائل مشتركة بالنسبة لنفسيتهم. غير انني تعلمت في « الحلم » كيفية بناء الطبائع

الفرديـة . لقـد بحثـت عن مـا يمـيز انسان عن آخر : تفرد الطبـع . امـا في « البدينة » فقد بحثت عن ما هو مشترك بالنسبة لكل المسافرين في العربة ، ولم اكن لأؤكد على الفروقات ، بل على اوجه الشبه ، معالجا لا ذاتية كل شخص ، بل الخواص المشتركة ، التي يمكن ان يتصف بها البرجوازيون كلهم . اما الفرق فقد رأيته فقط في طريقة التصرف وفي المظهر الخارجي . غير انني ، بالطبع ، قد وضعت تحت كل ذلك القاعدة الاجتماعية المعلومة ، الفت سيرة حياة ابطالي ، وبكلمة ، حاولت ان اعطي كل ممثل المادة ، التي تساعد على بناء النموذج ولو بوسائل خارجية .

الفيلم التالي الذي اخرجته كان « ثلاثة عشر » . لقد مثل في هذا الفيلم ممثلون محض سينمائيون : نوفو سيلسينا ، كوزمينا : فايت ، دولونين ، ماسوخا وآخرون . كان الفيلم ناطقا . ومع ذلك فقد بنيته على نحو تشابه الى حدّ ما ، مع فيلم « البدينة » . ومرَّة أخرى لم اهتم بالكشف المعمق عن نفسية النموذج ، عن الطبـائـع . ومرَّة اخرى حـاولـت ان اجـد لا مـا يفرق بـين النـاس ، بـل مـا يوحـدهم ، مـا هو مميز للمجموعـة كلهـا . ان احـد رجـال الجيش الاحمر هو تركماني ، الآخر ـ جيورجي ، الثالث ـ اوكرايني ، الرابع ـ روسي . كان هناك العالم او القائد ، وزوجته . تكشف احدهم عن جبان ، والآخر ، على العكس ، اظهر شجاعة هائلة ، اما الثالث فقد اتصف بحدة الذكاء ـ هذه كلها مجرد فروقـات خـارجيـة ، او مجرد تلميحـات قليلـة حول الطبـع . امـا من حيـث الجوهر ، فقد كان السيناريو مكتوبا ، بحيث انه كان يمكن تحويل اي مشهد من ممثل لآخر . واعترف لكم ان هذا ما حدث فعلا . سأكشف لكم سرا صغيرا : على الرغم من ان اسم الفيلم « ثلاثة عشر » ، فانه لا توجد فيه ثلاث عشرة شخصية ، بل اثنا عشر شخصا . وفقط في لقطة واحدة ، عندما تكتب على الشاشة اسماء العاملين ، يتواجد ثلاثة عشر فعلا .

تكمن القضية ، في انني فصلت من العمل الممثل ، الذي كان يؤدي الدور الرئيسي . وهو بالذات من كان سيبقى حيا حسب السيناريو ، وهو بالذات من يقود كل المشاهد الهامة . غير اننا صورنا الفيلم ضمن ظروف بالغة القسوة : في الصحراء ، في الحر غير المحتمل ، فوق الرمال ـ وفي النتيجة لم يحتمل كل

اعضاء مجموعة التصوير هذه التجربة الصعبة. لم يحتملها ايضا، الممثل الذي كان يؤدي الدور الرئيسي. وليست القضية في انه قد مرض، بل ببساطة لأن العمل معه صار صعبا جدا، وهكذا فقد طردته من العمل وارسلته الى موسكو، لكي القن الآخرين درسا، فيما وزعت دوره بهدوء على ممثلين اثنين آخرين. لا يلاحظ احد ذلك، لأنه من حيث الجوهر، قليلة هي الاختلافات بين الطبائع في الفيلم. لا اريد ان اكشف اسم هذا الممثل، انه ممثل جيد جدا، وانسان جيد، ولربما قد اكون انا السبب في ما حصل، ـ فالآن، على الاغلب، قد لا اتصرف هكذا. غير انني في تلك الاوقات، في سن الشباب، كنت مخرجا ـ ديكتاتورا، فطالما اتخذت قرارا، لا يمكن ان اتراجع عنه.

ومهما كان الامر، فقد بقي في الفيلم اثنا عشر شخصا، وقد ابقيت على الاسم فقط لأن اسم «ثلاثة عشر» اكثر فعالية من اسم «اثنا عشر».

وبالمناسبة، فليس الممثلون وحدهم هم من تحمل بصعوبة قيظ الصحراء. كان عددنا حين رحلنا من موسكو يقارب الخمسين شخصاً، ولنهاية التصوير بقي أقل من النصف: بعضهم مرض، وبعضهم ببساطة لم يكن قادراً على تحمل العمل. ومن مساعدي الاثنين بقي واحد، ولم يبق أي واحد من معاوني الأثنين. أما مجموعة التصوير المؤلفة من سبعة أشخاص فقد بقي منها شخصان فقط. واضطررنا لترحيل كل مجموعة تسجل الصوت الى موسكو، للتخلي عن الصوت، بالأضافة الى المصور الفوتوغرافي.

أذن، فقد كنت أصور الممثلين في هذه الظروف. وأحيانا كان اشفاقي عليهم يصل الى درجة الدموع، كما أن وضعي لم يكن سهلاً، مع أنني كنت أرتدي بنطالا ابيض وقميصا، واضع على رأسي قبعة المستعمرين الانكليز والتي تحد من حرارة الشمس. أما الممثلون فكانوا يرتدون الثياب الكاملة الخاصة بجنود الجيش الأحمر، ويحتذون البساطير الثقيلة. لقد كانوا يؤدون على الطبيعة مشاهد عنيفة، يركضون فوق الرمال الحارقة والتي كانت تغوص فيها أقدامهم حتى الركب، يتحاربون، يتشاجرون، يتراشقون بالأيدي.

كنا نوجه عليهم أضاءة أضافية. فأما ان شريط الفيلم كان قليل الحساسية، أو أن ضوء الشمس المباشر كان غير معبر بما فيه الكفاية، لذلك كنا

نسلط على الممثلين ضوء العاكسات . وعدا الشمس التي تعمي البصر فقد كان هناك عاكسان أو ثلاثة يحرقان كل ممثل ، فيما كان الممثل يستلقي على الأرض لمدة نصف ساعة متخذاً الوضعية المطلوبة للقطة ، يستلقي فوق هذه المقلاة الصحراويـة ، يستلقي فـيما نحن نجري الـتمارين ، يستلقي فيما المصور يجهز الاضاءة ، يستلقي فيما تتم تعبئة مخزن الكاميرا .

كيف كان يجري التصوير؟ كنا نبدأ التصوير في الصباح الباكر ونوقفه في الحادية عشرة ظهراً . كانت الشمس تسقط عمودياً على الرأس ، أما الظلال فقد كانت تتحول الى بقع صغيرة . وكانت تتشكل هالة من الظلال تحت العيون نتيجة للشمس العالية ، فيصبح التصوير مستحيلاً . وكنا نستريح حتى الثانية والنصف . وفي الثانية والنصف كان يدوي صوت البوق - هذا يعني انهم يستدعوننا للتصوير . ومن جديد كنا نسحب الممثلين الى ساحة التصوير . لقد رأيت مرة كيـف بكـى اثنـان منهم . لقـد كـانـا رجلـين نـاضجـين ، جـادين ، صحيحي الجسم ، غير أنهما بكيا مثل الأطفال لقساوة وضعهما .

اذن هذه هي طبيعة عمل الممثل السينمائي وهذا هو تميزها عن عمل الممثل المسرحي . هذه الميزة ستكون رقم واحد . يعمل الممثل السينمائي في الحر وفي البرد واقفاً في الماء حتى عنقه أو مُطلاً على هاوية ، وسط جموع المتفرجين الكسالى ، او في الصحراء .

عندما كنت أعمل على فيلم « الرجل رقم ٢١٧ » ، اضطرت الممثلة أيلينا كوزمينا لأن تتصور في مشهد الزنزانة . لقد كانت قبراً حقيقياً ، غير أنها مبنية عمودياً ، - كان يستحيل الاستلقاء فيها او الجلوس ، بل الوقوف فقط . لقد بللنا الممثلة بالماء أثناء المشهد ووضعناها في هذه الزنزانة . لقد بقيت داخلها طوال النهار . عندما حلَّ المساء تورمت قدماها . بحيث أننا اضطررنا لحملها بعيداً عن مكان التصوير .

عندما كنت أصور مشاهداً في الصحراء ، كنت اعتني بكل شيء ممكن : أعتني بجمال اللقطة ، بتعبيرية الفعل ، بمونتاجية المادة ، بفكرتها . وهناك شيء واحد لم يكن يخطر على بالي : أن على الممثلين أن يؤدوا أدوارهم ، أنهم يشعرون بالحر ، أنهم يشعرون بالعطش . وفي الحقيقة أن الحر كان غير محتمل ،

وكانوا يشعرون طوال الوقت بالعطش، أما أنا فقد كنت متأكداً بأن الأمور بحد ذاتها ستجري على ما يرام، وأنه لا داعي لتمثيل ذلك.

وكم كان عجبي بالغاً، عندما شاهدت المادة لاحقاً في موسكو واقتنعت بأن كل شيء موجود فيها، عدا الحر والعطش. لقد ادى الممثلون حالة الرعب، الغضب، الفرح، الصداقة، ذروة المعركة، الهدوء، التحمل - لقد احتوت المادة على كل ذلك - وعلى عكسها مثال فيلم «البدينة» فقد تطورت الأحداث على نحو أدق بكثير، غير ان الاحساس بالعطش لم يظهر.

أضطررنا لتصوير بعض اللقطات الكبيرة داخل البلاتو لاستكمال المشاهد، وبالذات تلك المشاهد التي يبدو فيها أن الناس يريدون أن يشربوا وأنهم يشعرون بالحر.

لقد كان هذا درسي الثاني في العمل التمثيلي. على الممثل أن يؤدي كل شيء: فاذا لم يؤدي العطش، فأنه سيخفي ذلك غريزياً، سيناضل ضد عطشه مهما كانت رغبته في الشرب حقيقية - ولن ترى العطش على الشاشة.

لقد ضحكوا علينا كثيرا في موسكو، عندما طالبنا بأن يشحنوا لنا من مدينة أشخاباد عربتين من الرمال من أجل التصوير داخل البلاتو. اما أدارة الاستديو فقد انفجرت من الضحك - لقد بدا ذلك لهم نزوة اخراجية غير معقولة. غير ان كل الرمال التي أحضروها لنا من أطراف موسكو لم تكن شبيهة برمال أشخاباد. لقد نُعمت رمال أشخاباد عبر العصور بحيث تحولت الى جزئيات بلورية. ان هذه الرمال شبيهة بتلك التي ترونها في الساعات الرملية، أنها لا تنهال أنما تسيل، أنها لا تتكتل بل تتناثر. أن الريح تحملها بسهولة، تنقلها من مكانها، تحركها، تراكمها.

لم اعد اذكر الآن، كيف حللنا مسألة الرمال. فربما احضروا لنا رمالا من اشخاباد، او احضروا من اطراف موسكو رمالا مناسبة لهذا الحد او ذاك، غير انه، في كل الاحوال، ظهرت داخل البلاتو، زاوية من الصحراء. كان في «موسفيلم» حينها فنان عجوز مختص «بالخلفيات» - هو نيكولين. لقد رسم خلفية الصحراء استنادا الى الصور الفوتوغرافية، والتي كوّم امامها كثيبا رمليا. وفي هذه الزاوية استكملنا في موسكو تصوير اللقطات الكبيرة.

وعلى الأغلب ، فإنني وحتى بعد فيلم « ثلاثة عشر » ، لم أتقدم بشكل اقوى في مجال العمل مع الممثل ، لولا ذلك الحظ الكبير ، والذي انهمر عليَّ فجأة في الفيلم التالي . انني اتكلم عن العمل مع بوريس فاسيليفتش شوكين في فيلم « لينين في اكتوبر » .

لقد استعد شوكين للدور طويلا ، وبشكل تفصيلي جدا ، بدقة وعمق شديدين . انه على الاغلب ، قد باشر الاستعداد قبل عام او عام ونصف من البدء في تصوير فيلم « لينين في اكتوبر » . لقد كان يستعد للتصوير في فيلم « الرجل والبندقية » . لم يكن شوكين يحضر دوره في فيلم « لينين في اكتوبر » . فالسيناريو لم يكن موجودا بعد . غير انه كان يعمل على نموذج لينين . هذا وانه كان يتجه نحو نموذج لينين تماما وفق ذلك المنهج ، الذي نعتبره صحيحا بالنسبة للمثل . لقد كان يعمل وفق المنهج ، الذي ادخله الى المسرح فاختانغوف ، تلميذ ستانسلافسكي . لقد درس شوكين مؤلفات لينين ، شاهد الوثائق السينمائية عنه ، جمع مادة تشكيلية ضخمة ، اشتغل على النص باقصى درجة من العناية .

من المثير القول ، انه كان عليه ، عندما كنا نصور الجزء الثاني ، ان يؤدي دور لينين الجريح . لقد طالب شوكين ، بأن نسافر الى سكليفوسكي ، لكي اقدمه الى جراح مجرِّب . كان يهمه ان يعرف . ما هي العضلات التي أصيبت . وكان ينطلق في عربة الاسعاف السريع كلما وصل خبر حول ان انسانا ما قد اصيب بالرصاص وجرح . لقد درس التشريح ، لدرجة انه كان يعرف او يشعر ، ان كان بامكانه ان يحرك يده هكذا ام لا . كان يعلن لي بشكل قطعي أنه سيشعر بالألم ان تحرك هكذا ، ولن يشعر بالألم ان تحرك هكذا . وكنت أظن بأنه « يتبجح » كعادة الممثلين ، غير انني تيقنت وقد اكد لي ذلك بدقة الجراح ، في ان العضلة المصابة ، تهتز عند القيام بالحركة التي عرضها علي ، ولهذا يشعر الجريح بالألم ، وهو لا يشعر بالألم اذا حركها بالطريقة الأخرى . لقد كان شوكين يتصرف بدقة وبشكل عضوي ، كما يمكن للانسان الجريح ان يتصرف في الايام الثلاثة الاولى . ومن ثم الايام السبعة التالية ، ومن ثم الايام اللاحقة بعد الجرح .

لقد كان يوضح كل مقطع من النص باقصى درجة من التحديد من حيث

المعنى ، وبعد ذلك يبدأ في معالجة كل جملة من هذا المقطع . فلنفترض ان لينين يقول لكورني :

ـ كلا ، الكسي ماكسيموفيتش ، هذا غير صحيح ، لا يوجد مثل اولئك الناس .

يبدأ شوكين بالتمرن على هذه الجملة ، والبحث عن عيناتها الممكنة والاكثر فعالية :

ـ كلا ، الكسي ماكسيموفيتش ، الامر ليس كذلك .

ـ كلا ، كلا ، الكسي ماكسيموفيتش . . .

ـ الكسي ماكسيموفيتش ، الامر ليس كذلك .

ـ الكسي ماكسيموفيتش ، لا يوجد مثل اولئك الناس .

ـ كلا ، الكسي ماكسيموفيتش ، الامر ليس كذلك ، لا يوجد مثل اولئك الناس .

ان مسألة انه كان يجب عليه ان يقول « كلا » في هذه الحالة ، او ان لا يقولها ، كانت تشغل باله طوال النهار . لقد اتصل معي هاتفيا بالليل وقال :

ـ ميخائيل ايليتش ، كيف يجب ان نكتب : « كلا ، الكسي ماكسيموفيتش ، الامر ليس كذلك ، لا يوجد مثل اولئك الناس »؟ ـ هذا ليس حسن . اسمح لي بأن اقول : « كلا ، الكسي ماكسيموفيتش ، الامر ليس كذلك » .

ـ كلا ، ان هذا ضعيف .

اتصل بي في الثانية ليلا :

ـ كلا ، كلا ، الكسي ماكسيموفيتش ، الامر ليس كذلك .

ولم يكن يهدأ ، حتى تصبح الامور واضحة بالنسبة له .

عليه ان يحضر للتصور مستعدا تماما ، مع نص دقيق ومعالج كليا ، موجود بكامله في اللوحة النهائية للميزانسين ، وعليه ان يكون محدداً مسبقا استنادا الى اتفاق .

غير ان شوكين عندما كان يتمرن على الدور ، لم يكن يجب ان يصل بالتمرين الى نتيجة نهائية . فاذا ما تمرن بصوت عال ثلاث ، اربع ، خمس مرات

على التوالي ، فإنه لم يكن باستطاعته ان يؤدي هذا الدور للمرة السادسة في اليوم ذاته بشكل جيد ، وكانه يؤديه على نحو اسوء . ولهذا كنا في البدء نحدد الميزانسين معه ، وكان يتطلب الدقة التامة في هذا المجال ، مثلا ، اليد ممدودة الى الامام ، هنا ، هنا ، او هنا ايضا . وبعد ذلك كانت اليد تمتد امام الكاميرا ، في المكان المطلوب تماما . واذا كان يختار طريق سيره ، يحدد خطواته ، يمد يديه ، فهو كان يطلب مني ان اوجه له ملاحظة حاسمة فيما يتعلق باداء المشهد قبيل تصوير العينة الاولى ، لكي يصبح بامكانه ان يؤدي للمرّة الاولى بصوت كامل بعد ان يصير في مواجهة الكاميرا ، ويدور شريط الفيلم داخلها . كان ذلك بالنسبة له بمثابة البديل عن فتح الستارة . اذن ، فقد كان ، ورغم كل دقته ، يترك مجالا لعنصر صغير من الالهام .

ومن الطريف ان نذكر هنا ، ان اوامر من نوع « استعدوا » ، « ابتدأوا » ، « اشعلوا الضوء » ، « موتور » كانت بالنسبة له هي البديل عن فتح الستائر ، فقط في حالة عدم ، وجود اي شخص غريب داخل البلاتوه .

كان يقول هكذا : « باستطاعتي ان امثل امام الاف المتفرجين ، الذين دفعوا النقود ليشاهدوني او امام مجموعة التصوير ، التي تعمل معي ، غير انني لا استطيع ان امثل امام متفرج فضولي او امام محرري الراديو او الصحف ، او الغرباء ، غير المنشغلين بالعمل . كان ينزعج كثيرا من أية نظرة من شخص غريب . وكان يعتريه الخجل ، كما لو انه يقف عاريا ، على الرغم من انه يقف امام الآلاف في المسرح . غير ان الوضع هناك يختلف ـ فالآلاف موجودون في الظلمة . وبالمناسبة ، فهو حتى في المسرح ، لم يكن يتحمل ان يراقبوه من خلف الكواليس ، وعلى الرغم من انه يواجه قاعة كبيرة ، فقد كان ينزعج كثيرا ، ان لاحظ فضوليا ما خلف الكواليس .

هذا احد مناهج العمل ، والذي كان يعتمده شوكين .

واليكم الآن منهجا مختلفا كليا ، كان يعمل وفقه ف . فانين ، والذي ايضا اعطاني درسا في فهم ماهية عمل الممثل وكيف يجب التعامل مع ذلك .

لقد ظهر فانين عندي فجأة في الفيلم . فقد كان متفقا انه يؤدي الممثل ديكي دور ماكفييف في الفيلم . وكنا قد بدأنا في تصويره . وفجأة حصل

حادث مأساوي مع ديكين ، ونتج عن ذلك تركه للعمل . واتضح في المساء انه لا يوجد ممثل لدور ماكيفييف .

عندها ، ارسل المخرج الثاني عندي ، ودون ان يقول لي اي شيء عن ذلك ، السيناريو الى فانين ، وفي الصباح التقيت بفانين امام مرآة المكياج . ودون ان تكون لدي اي فكرة ، عن انه سيمثل هذا الدور في فيلمي . ابتسمت عندما رأيت فانين ،

ـ انا سعيد جدا يا فاسيلي فاسيليفتش .

ثم سألت فاسيلييف :

ـ ماذا يفعل هنا؟

ـ يضع المكياج لدور ماكفييف

ـ لماذ دور ماكفييف؟ اين ديكي؟

ـ لن نستطيع تصوير ديكي .

ان فانين ، على الأغلب ، قد سمع حديثنا او انه شاهد سحنتي ، وكل ما انعكس عليها .

اقتربت منه وانا على غاية من الاضطراب : ماذا افعل بشأنه؟

وهكذا شاهدت كيف يعمل فانين .

لقد انقضت كل مرحلة التحضير بالنسبة للفيلم خلال خمس دقائق . ويمكن تلخيصها على النحو التالي :

ـ انني سعيد جدا ... لأنك ستؤدي دور ماكفييف .

ـ انني اشك في انك سعيد ، واعتقد ، انك لم تعرف شيئا عن ذلك .

ـ ماذا تقول؟

ـ نعم ، انني اعرف كل شيء . هل الكومبارس جاهزون عندك؟

ـ نعم ، انهم جاهزون .

ـ فلنتحدث بشكل مختصر .

ـ فلنتحدث .

ـ ما الذي يمثله ماكفييف؟

ـ هل قرأت السيناريو؟

ـ قرأته. اريد ان تكرر لي الامر.

ـ عامل. بولشفي عجوز. يعمل في هذا المصنع.

ـ ايوجد عنده اطفال.

ـ هل الامر مهم بالنسبة لك؟

ـ كلا، غير انه يفترض ذلك.

ـ كلا.

ـ هل هو متزوج؟

ـ لا اعرف ـ فليكن كما تشاء.

ـ عازب. هذا سيكون افضل. هل كان في الاشغال الشاقة؟

ـ نعم، على الأغلب.

ـ عامل من بطرسبورع؟ بالوراثة ام اصله فلاح؟

ـ ما هو الاسهل بالنسبة لك؟

ـ بروليتاري من بطرسبورغ، غير ان والديه، على الأغلب، من القرية. هادىء؟

ـ على ما يبدو هادىء.

ـ اذن، فهو بروليتاري من بطرسبورغ، يعمل في مصنع كبير. اذن، لا بأس... اعطني شيئاً اتمسك به... مثلا ما.

ـ ثمة امثال في السيناريو.

ـ اعطني ايماءة، ايما خدعة صغيرة للبداية، وسأكون عندها على تمام الاستعداد...

ـ اية خدعة تحتاجها؟

ـ ربما هو يتأتأ؟

ـ ماذا تقول؟

ـ اي شيء... لست اعرف.

وكان في هذا الوقت يبحث عن مشط ويمشط شعرات رأسه القليلة المتناثرة ـ اما أنه يفعل هكذا، أو هكذا.

ـ لماذا تبذل كل هذه المحاولات، ما هي اهمية ذلك؟ ـ أقول له
ـ آه.. لا.. ربما عليَّ ان اتعامل مع المشط. سأتكلم، لكن بهدوء.
ـ انك تعتقد انك بهذه الخدعة. ستحتمي من الدور؟
ـ ميخائيل ايليتش، فقط بهدوء...
انه يقول:
ـ لا تقلل من اهمية هذه القضية ولا تنفعل. كل شيء سيكون على ما يرام. شكرا. استطيع ان امثل.

وهذا كل شيء. وبعد ذلك، لم يكن ثمةحديث آخر بيني وبين فانين، حول ما الذي يمثله ماكفييف: باستثناء ما كنا نقوله خلال مشاهد منفصلة. لقد كان هذا الحوار بالنسبة لنا بديلاً عن كل المرحلة التحضيرية.

وفي الحقيقة، فإننا اتفقنا رأساً على انه يبدو كانسان غير ملحوظ ولطيف. وكان طبيعيا هنا ان ننطلق من ان ديكي الصحيح الجسم، الضخم، العريض الكتفين، ذي الصوت المرتفع يتطلب مقتربا آخر من الدور. ولكن ما ان نظرت الى جسم فانين، حتى ادركت انه يجب عليَّ ان اشتغل على ما يستطيع هو ان يفعل.

لقد كنت مرتبكا نوعا ما، اذ ان الرفيق ماكفييف، قائد البولشفيك في تلك المنطقة، ومن وجهة نظري ونظر كاتب السيناريو، يجب ان يكون من نوع ديكي، اي ذي شاربين كثيفين، بروليتاري ضخم، رجل ذو عضلات قوية، زعيم جماهير العمال، والذي سيقودهم في اللحظة المناسبة. انكم تذكرون كيف يدخل:

ـ الجميع جاهزون؟
ـ جاهزون.
نشيد الاممية. فلنباشر الهجوم...

وهنا يدخل فانين بجسمه الضئيل... وهكذا اضطررنا للانطلاق من خصوصية الممثل. لقد جرى ذلك عندي في لحظة ما نتيجة للتشتت، واقول لكم الحقيقة، ذلك لأنني لم اكن اتوقع ظهور فانين غير ان التأثير الفني بدا بالتأكيد اكثر قوة، وبدا جسم فانين متميزا، والحل كان اكثر اثارة، منه مما لو تابعت

العمل مع ديكي، والذي بدا اصلح لهذا الدور في الوهلة الأولى. كان علينا ان نطور مشهدا في مركز الهاتف، وهو المشهد الذي اكتسب اهمية خاصة، بسبب الذكاء غير العادي ودقة التصرف عند فانين. عليَّ القول ان هذا المشهد كان تافها جدا في السيناريو. واليكم النص حسب السيناريو. يتصل اخلوبكوف بواسطة التلفون، واخيرا يتلقى جوابا من المركز، وها هو يقول: «فلاديمير ايليتش، المحطة معنا». يجاوبه لينين: «ليعطونا فرقة البلطيق». ومن هنا، من المحطة، يجاوب فانين، وليس فانين حتى، بل بحار ما، ولكننا قررنا فيما بعد انه سيكون فانين. وها هو يقول: «لكنني لا اعرف أي زر اكبس هنا، والسيدات قد اصبن بالاغماء. سأحاول الآن».

انه يسحب احدى السيدات نحو الهاتف، وهي تقوم بعمل اللازم، وهذا كل شيء.

يقول فانين لي: «آه، كم هو مشهد ثمين، غير ان السيناريو لم يستطع ابرازه: اسمح لي ان اجعل من هذا المشهد قطعة حلوى». اوافق.

عندها يقول: «ميخائيل ايليتش، اعذرني، فلربما تعتبرني محتالا، غير انني لا اريد ان اتمرن على المشهد، لا اريد ان اختلق النص. جهز لي محطة الهاتف، اختر عاملات الهاتف، جنود القيصر» والخ، وسنفعل كل شيء رأسا. سيكون هذا الأمر مثيرا بالنسبة لي اكثر، مما لو الفنا النص مسبقا».

وهكذا، اخترنا الكومبارس: عاملات الهاتف، عشرون من جنود القيصر في البداية، اربعون جنديا احمر. بعد ذلك اصبح عدد جنود القيصر خمسة، وبعدها عاملتنا هاتف، احداهما تحاول الهرب، والثانية، مستلقية على الأرض في حالة الاغماء. هنا، وجد فانين مسدسا، وصار يلامسه بيده من اعلاه فيما هو يتحدث: «بهدوء، بهدوء، لا تقلقي، ايها السيدة اعطني فرقة البلطيق». وفي هذا الوقت يقترب احد جنود القيصر. يتابع فانين: «اعطني فرقة البلطيق، ولكن اسرعي، اسرعي، اسرعي». جاهز - ورصاصة نحو الجندي. لقد نفذ هذا المقطع التمثيلي الرائع بطريقة محض ارتجالية.

اما الممثل الثالث، والذي تعرفت عليه في الفيلم ذاته، فهو ف. اخلوبكوف - انه من وجهة نظري انسان ذو موهبة وسحر غير عاديين. وكما

تعرفون، فهو لم يكن ممثلا محترفا، بل، عموما، كان مخرجا. وهو ايضا كان يعمل فقط بطريقة محض ارتجالية.

لقد اجرينا بضعة اختبارات لاخلوبكوف، حاولنا ان نجربه في مشاهد مختلفة. وهنا تعرفت على الخاصية الذاتية الثالثة والمدهشة للممثل. لقد تعرفت على الممثل، الذي كان يتمنّى الشكل الخارجي اكثر من اي شيء آخر، على الرغم من انه بذاته كان اصيلاً على نحو غير عادي. عندما كنا نحاول معا تحليل المشهد، كان يخترع على الدوام حيلا غير عادية، معقدة جدا ومثيرة. وهكذا، مثلا، يحضر الوزراء، فيقول لهم «اجلسوا، من فضلكم»، ويقدم مقعدا لأحدهم فيما يقترح المقعد ذاته على آخر، بحيث يجلس الاول عليه ويرتبك الثاني، اي انه كان يخترع مجموعة من الحيل المعقدة، محض الخارجية.

وفي نفس الوقت، فقد كان في اداءه شديد البساطة. ومن حيث الجوهر، فهو لم يكن يمثل، بل يوجد ببساطة. وكان ذلك افضل وامتع واشد ما فيه سحراً.

عندما اجرينا اختباراته، اتضح ان الاختبار الافضل هو الاختبار التالي. لقد صورنا مشهدا، وثانيا، وثالثا، ورابعا انطلاقا من نص مقرر في السيناريو مسبقا. وصورنا بعد ذلك اختبارا من زوايا مختلفة خصيصا من اجل المصور فولشيك. قلت لاخلوبكوف: «استدع انسانا ما من هنا، ثم من الجهة الأخرى، ومن الجهة الثالثة: «ن. سيارفيديا، ديمتري، فيدور، تعالوا الى هنا، سأقول لكم شيئاً مثيرا...»

لقد اتضح ان «افعل ما تشاء» هذا كان الاختبار الافضل، لأنه لم يمثل هنا، بل كان ببساطة يستدعي الناس.

اذن، كان يجب العمل معه بطريقة أرتجالية، وقد ادركت ذلك. فلم يكن بالامكان «تثبيت» اي شيء معه بشكل صارم. لقد كان بمقدوركم ان تتمرنوا معه العدد الذي تشاؤون من المرات، غير ان تثبيت شيء ما، كان يعني حثه على الفشل. اما اذا كان حرا من ناحية النص، حتى دون ان يعرفه جيدا أو انه يعرفه تقريبيا، فإنه سيخترع شيئا ما رأسا، والنتيجة ستكون جيدة جدا.

اخرجت بعد كل هذه الاعمال فيلم «الحلم»، الذي مثلت فيه مجموعة

كبيرة من الممثلين الرائعين : فوتيسك ، استانغون ، بليات ، رانفسكيا ، بلدومان ، كوزمينا . اما الدرس الذي تعلمته (وانا اتعلم بالتدريج طوال حياتي) ، فقد كان مشابها تماما : يجب العمل مع كل ممثل وفق ما يتطلبه الممثل المعني . وهذا الشيء الوحيد الذي اقتنعت به بعد الفيلم الثالث ، والرابع ، والخامس ، ـ لقد ادركت نهائياً ، أنه يجب العمل مع الممثل ، بما يجعله ، اذ يسير في الطريق الذي تعتقده صحيحا (اما كيف تقوده نحو ذلك الطريقة ـ فهي مسألة اخرى ، مسألة اللباقة والصبر) ، وحسب الامكان ، لا يشعر بسيطرة المخرج عليه ، وبحيث يعتقد الممثل ، اساسا ، انه يمثل بحرية تامة ، يمثل ما يريد . وحقا ، اذا كان التركيب العضوي للممثل يناسبك واذا كان اتجاهه صحيحا بشكل عام ، فانه سيمثل على نحو افضل ، كلما قلت الملاحظات الموجهة اليه . والشيء ذاته بالنسبة للمخرج ـ فهو يصور افضل ، كلما قلت الملاحظات عليه وكلما شعر بحرية اكثر .

ان هذا ، على الأغلب ، هو الدرس الوحيد ، الذي تعلمته بشكل مؤكد اثناء ممارستي .

هل يوجد حقا اختلاف جوهري ما بين الممثلين المسرحي والسينمائي ، ام ، ومن حيث الجوهر ، ان لا اختلاف بينهما؟

ان هذا الاختلاف ، بلا جدال ، موجود ، وسأسعى لتلخيصه على نحو تقريبي .

قد يحدث ان يصبح ممثل مسرحي جيد جدا ممثلا سينمائيا كبيرا . فلنقل ، انه شوكين . والذي كان ممثلا مسرحيا عظيما ، بدا عند قدومه الى السينما مثيرا جدا وساطعا . يمكن ذكر الشيء ذاته بالنسبة لفانين .

بمقدوري تسمية مجموعة كاملة من كبار الممثلين المسرحيين ، والذين يحلمون منذ سنوات بأن يمثلوا في السينما ، وهم لا يمثلون مع ذلك بسبب من خواص ايقاع التمثيل ، بسبب من مدرستهم التمثيلية ، والتي تتناقض مع السينما . ويوجد ممثلون مسرحيون ، يمثلون في السينما ، غير انهم هنا لا يستطيعون احتلال المكانة التي يحتلونها في المسرح ، اذ ان شيئا ما ينقصهم . واليكم ظاهرة مناقضة : اننا نصور احيانا ممثلا مسرحيا غير معروف ، وفجأة يبدو

على الشاشة معبرا ومثيرا الى درجة أن زملاءه في المسرح يذهلون للنتيجة.

يعني ذلك، انه لا يوجد هنا قانون عام، كما انه يوجد اختلاف جوهري ما. فلنحاول تحديد فيما يكمن هذا الاختلاف والوصول الى استنتاج حول تربية الممثلين السينمائيين. سأبدأ بمقطعين من كتاب ستانسلافسكي « حياتي في الفن ». يوجد هناك مقطع يتم الحديث فيه عن كيف اخرجت مسرحية « سلطة الظلام ».

يكتب ستانسلافسكي، انهم ومن اجل ان يعيدوا تركيب الحياة الفلاحية لذلك الوقت بصدق كامل على قصة المسرح، سافروا الى تولا وياسنايا بوليانا، والى الضواحي الريفية، وتعرفوا على ظروف المعيشة، جمعوا عدداً كبيرا من لوازم البيوت والملابس واحضروا معهم « كنماذج » اثنين من الفلاحين - عجوز وعجوزة، كان من واجبهما تقديم الارشادات المتعلقة بالمعيشة الفلاحية، باللهجة، بالعادات والخ.

لقد تبين ان العجوزة ذات موهبة غير عادية: لقد حفظت رأسا كل الادوار وكل نص المسرحية، ولهذا سرعان ما اصبح بمقدورها العمل كملقن او كمستشار. وبعد ذلك، عندما مرضت الممثلة التي تلعب دور المسممة مارتينا، اي المرأة التي تسلم السم، طلب ستانسلافسكي من العجوزة ان تحل محل الممثلة خلال فترة تمرين واحدة، ولقد اذهلت العجوزة الجميع. لقد كان ذلك هو المشهد الذي تسلم فيه مارتينا السم لأنيسا. يكتب ستانسلافسكي: « لقد ادت هذا الدور على نحو، وبسهولة وانهماك، بحيث شعر الجميع بالرعب، ووقف الشعر، نتيجة ان العجوزة على نحو من البساطة، وبدون وعي منها للشر الذي ترتكبه، سلمت السم وعلّمت كيف يجب تسميم الانسان ».

لقد كان معجبا بادائها، بحيث انه قرر اقناع الممثلة، التي تؤدي هذا الدور، بالتخلي عن الدور، بهدف استبدالها بالعجوزة. وعندما رأت الممثلة كيف تمثل هذه الفلاحة، ذكرت بأنها لن تستطيع، بالطبع، ان تمثل هكذا.

بدأت العجوزة تمثل، غير انه نشأ هنا ظرفان مؤسفان. الاول - عرضي: كانت العجوزة تحب الشتائم وما كان بمقدورها الامتناع عن ذلك. فقد كانت تعتقد ان الحياة الفلاحية هي غير طبيعية بدون هذه الكلمات، ومهما حاربوا

هذا العيب فيها، فقد كان يبرز من حين لحين. غير ان ذلك لم يكن الشيء الاساسي. أما الاساسي فهو انه ما من ممثل يستطيع بعدها ان يخرج الى المنصة. لقد كانت تمثل بتلك البساطة، بحيث ان اي اداء لاي ممثل بعدها كان يبدو مزيفا. وعدا ذلك، فإن شركاءها لم يكونوا قادرين على التمثيل معها، فقد كانت تطغى على الجميع، وذلك ليس بسبب من مزاجيتها، بل بسبب من الصدق غير العادي لادائها.

ويقول ستانسلافسكي انه، ومع ان الامر كان مؤسفا، اضطر لتنحيتها عن الدور، ولذلك قرروا استخدام العجوز في المشهد الشعبي، عندما تحتشد الجموع، وتعلو الصرخات والخ. لقد وضعوها ضمن المجموع، وصارت تبكي معهم. غير ان صوت بكاءها وحده، هو الذي اخترق كل اصوات الممثلين، بحيث ما كان بالامكان سماع غيره. كان من المستحيل اداء هذا المشهد، اذ انها كانت رأسا تتناقض مع الجميع. واضطروا لتنحيتها من هنا ايضا. حينها، ودون ان يكون قادرا على التخلي عنها، ابتكر ستانسلافسكي وصلة خاصة. عندما اصبحت المنصة خالية، سارت هي عبرها، وهي تدندن باغنية ما، ونادت على انسان ما خلف الكواليس ثم خرجت. وفقط، غير انها عندما دوَّت بصوتها العجوز، فإن ذلك قد احدث انطباعا مذهلا بالقرية الحقيقية، بحيث ان ما من ممثل جرؤ بعد ذلك على الصعود الى المنصة، على الرغم من انهم قد تركوا فاصلا ضخما. واضطروا للتخلي عن ذلك ايضا.

«عندها، ـ يقول ستانسلافسكي، ـ ادخلناها ضمن الكورس، الذي يغني خلف المنصة. غير ان الكورس كان يغني مثلما يغنون عندنا، اما هي فقد غنت على الطريقة القروية. وهكذا قضت على الكورس. واضطررنا للتخلي عن هذه العجوزة الموهوبة جداً.

وهكذا، فإن المسرح بكل مجازيته لم يستطع ان يتحمل تدخل الحياة المباشر.

مثال آخر من الكتاب ذاته. يتم وصف عروض فنية (قبل الثورة) في كييف. هنا كان المسرح يستقبل بشكل رائع. احتفال، حشود المعجبين، ازهار. ومرَّة بعد العرض ذهب الممثلون مع اصدقائهم للتنزه في الحديقة

القيصرية ـ حشد ضخم من الناس، اصدقاء المسرح. يحدثنا ستانسلافسكي: عندما كانوا يسيرون في الحديقة، رأوا فجأة مقعدا موجودا على تقاطع ممرين، وكان هذا يكرر بدقة تامة ديكور مسرحية «شهر في القرية». المقعد ذاته، الشجرة ذاتها، وبدا كما لو ان الطبيعة قد جهزت خصيصا مرتفعا صغيرا في المقابل، حيث كان بمقدور الضيوف ان يجدوا مكانا لهم. وكهدية للاصدقاء قرر الممثلون ان يؤدوا في الحديقة رأسا، وتحت ضوء القمر الحقيقي، وليس الاصطناعي، مشهداً من «شهر في القرية». جلس الضيوف، وبدأ ستانسلافسكي مع كنيبر ـ تشيخوفا التمثيل بمزاج رائع وحماس. غير انه توقف اثر الكلمات الاولى ولم يستطع ان يستمر. «لقد شعرت» ـ يكتب ستانسلافسكي، ـ ان جملي تبدو على خلفية الطبيعة الحقيقية، الاشجار الحقيقية والسماء الحقيقية، مزيفة على نحو لا يحتمل». وهنا يضيف رأسا: «ويقولون ايضا، ان مسرحنا قد وصل الى الطبيعة». «كم نحن في الحقيقة بعيدون عن الواقع الحقيقي، عن الحقيقة»، ـ يكتب ستانسلافسكي.

ان هذه الشهادة. التي لا تنتمي لقلم سينمائي، بل لقلم احد كبار المخرجين المسرحيين، والتي يعود تاريخها الى السنوات العشر الاول من قرننا، هي على غاية من الاهمية بالنسبة لنا.

من المعروف، ان الممثلين السينمائيين، يمثلون على خلفية الاشجار الحقيقية، جالسين على مقاعد حقيقية. واكثر من ذلك، بين جموع حقيقية ـ في الحافلة، في المترو، في الساحات، في المناجم، يمثلون فوق الارض، تحت الارض وتحت الماء... والطبيعة لا تزعجهم، بل بالعكس، تساعدهم.

يشارك «النمط» في العديد من الافلام السينمائية، مثلا، الاطفال الذين يمثلون بنفس تلك البساطة، التي مثلت بها الفلاحة العجوز. يصور الايطاليون «النمط» بانتظام. ان البطل الاساسي في فيلم «سارقوا الدراجات» ليس ممثلا، بل هو عامل. والولد ايضا ليس ممثلا. اما الفتاة التي تمثل بشكل مدهش في فيلم «حبتان من الأمل» فهي فتاة قروية. اما التي تمثل معها ـ فهي ممثلة ووالدة عاطل عن العمل. انها ممثلة خبيرة في الدراما. هذا وان اسلوب اداء الدور من قبل الممثل السينمائي لا يتناقض مع التقاءه داخل اللقطة مع اي

انسان فعلي . ، وليس ممثلا ، مع اي انسان حقيقي وقريب من الحياة الى حد كبير .

يمكن ان نصل الى استنتاج انطلاقا من المثالين ، اللذين اوردهما ستانسلافسكي ، حول الاختلاف بين عمل الممثل المسرحي وعمل الممثل السينمائي .

يعمل الممثل السينمائي على نحو اكثر قرباً من الحياة الفعلية . لذلك يحصل ان اولئك الممثلين المسرحيين ، الذين يستطيعون العمل ضمن هذا المستوى - القرب الشديد من الحقيقة الفعلية ، - يستطيعون التمثيل في السينما . والممثلون المسرحيون . الذين بسبب من مدرستهم الخاصة ، بسبب من تربيتهم الخاصة ، بسبب من مزاجيتهم او طبيعة الموهبة التمثيلية ، يعملون وفق طريقة مسرحية مجازية نوعا ما . - وكقاعدة ، فان هؤلاء الممثلين ، نادرا ما يمثلون في السينما .

لقد حدث ان احد كبار الممثلين في مسرح « م . خ . ا . ت » ، كاتشالوف ، وهو ممثل على قدر كبير من تنوع الموهبة ، - لم يتسن له ان يمثل في السينما ولم ير نفسه على الشاشة ابدا . وقد كان يملك احساسا جيداً بالجمالي ، بالرائع ، وقد تربى ضمن تقاليد مسرحية محددة على يد ستانسلافسكي ، لقد تربى داخل « م . خ . ا . ت » ، احد اكثر المسارح واقعية . كان كاتشالوف قد اصبح عجوزا ، عندما تقرر ان يتم تصويره سينمائيا في ستوديو الافلام العلمية المبسطة ضمن مجموعة مشاهد من مسرحية « في القاع » ، وذلك من اجل المحافظة على بعض نماذج ابداعه .

ان كاتشالوف ، على الاغلب ، قد ادى هذا الدور في المسرح خمسمائة مرَّة ، ولربما ، الف مرة ، وعلى ما يبدو ، فقد كان يعتقد انه يمثل بشكل صحيح في السينما ايضا . لقد صوروه ، وعندما عرضوا النتيجة عليه ، اصيب بالرعب لما رآه على الشاشة ، فطلب بأن يعيدوا تصويره . صوروه مرَّة ثانية . هنا القى حواره بصوت منخفض ، وحاول ان لا يغالي في استعمال تعابير وجهه ، وضغط على نفسه قدر الامكان . ولكنه بعد ان رأى النتيجة طالب بأن يعيدوا تصويره مرَّة ثالثة . لقد شاهدت هذا التصوير الثالث ، وقد كان جيدا .

لم يكن كاتشالوف قادرا على التحكم بنفسه على الشاشة، ولم يكن يرى او يسمع نفسه، في حين ان عادة التعبير المضخم، المغالاة في وسائله التمثيلية ،قد استمرت عنده. ان هذه العادة حتمية بالنسبة للممثل المسرحي. لأن المسرح، خلال آلاف السنوات التي مضت على وجوده، لم يتغير من حيث الجوهر. وفي الحقيقة، فإن الاشخاص في المسرح اليوناني كانوا يضعون الاقنعة على وجوههم ويقفون فوق الرافعات، اي على على جزم ذات كعب عال، تزيد من طول الممثل. كان ذلك يُعمل كي يصبح بالامكان رؤية الممثل على نحو افضل. لقد كانت المدرجات المسرحية اليونانية ضخمة جدا؛ وكانت تحتوي على تجهيزات صوتية رائعة. غير أنه في كل الحالات، ثمة ضرورة ما للمغالاة - للارتقاء. للتضخيم - تبقى حتمية بالنسبة للمثل المسرحي.

يكتب ستانسلافسكي في احد مؤلفاته، انه عندما يعمل مع تلاميذه، فهو يبدو كمن يقول لهم: تعلموا ان تعيشوا فوق المنصة بشكل طبيعي، ومن ثم سوف نعلمكم كيف تغالوا من اجل القاعة. غير ان القضية هنا تكمن في وجود تلك الحدود، التي لم يستطع حتى ستانسلافسكي ان يتخطاها. لقد كان ينظم على امتداد حياته كلها مؤسسات صغيرة فرعية: «الاستوديو الاول» في «م. خ. ا. ت»، الثاني، الثالث، الرابع. وهي كلها بدأت نشاطها ضمن اماكن ضيقة، يجتمع فيها ٥٠ - ١٠٠ شخص، او ٢٠٠ كحد اقصى، وطالما ان الفرقة تمثل في المكان الضيق، كان العرض يحدث انطباعا مذهلا بالصدق الواقعي. ولكن ما ان تنتقل الفرقة، نتيجة نجاح حفلاتها الاولى، الى مكان آخر اكثر اتساعا الى حد ما، حتى يضطر الممثلون للمغالاة في اصواتهم، وسرعان ما كان يختفي هذا الاحساس بالصدق الواقعي. وتتحول الفرقة الى مسرح عادي.

ان كل مدرسة الممثل المسرحي لتتلخص جزئيا، في ان عليه اذ يغالي في صوته، ان لا يفقد غنى النبرة، وان يمتلك ذلك بطريقة اصطناعية، خاصة، ومتميزة -طريقة «تزويق» الكلمات. عندما يشرع الممثل بالحديث بصوت منخفض، دون ان يأخذ بعين الاعتبار عدد المتفرجين الجالسين في القاعة، فانه سرعان ما سيكتشف في صوته مئات الألوان المختلفة. وما ان يشرع في الحديث، مجهدا صوته، فانه سيتكلم بشكل رتيب، خامل، ومتوتر. وهذا

بالطبع ، اقل فنية بكثير ، اي اقل صدقا .

من السهل فهم لماذا يحدث ذلك . ان ضرورة التغلب ليس فقط على المساحة المسرحية الكبيرة (وهي نصف مصيبة) ، بل بشكل رئيسي ، ضرورة القاء الحدث خارج علبة المنصة ، نقله خلف اضواء المسرح الامامية ، خلف مكان الاوركسترا ، والقاءه في القاعة والسيطرة على القاعة بواسطة الحدث - ان ذلك يتطلب جهودا ضخمة من الممثل المسرحي . ان هذه الضرورة قد تطلبت ذلك قبل ثلاثة آلاف عام خلت ، وقبل خمسمائة عام خلت ، وتتطلبه الآن . ان هذا المجهود ، الذي على الممثل المسرحي ان يبذله كي يؤدي دوره ، يجبرنا على ان نعلم الممثل المسرحي ، وعلى ان نقطع معه مرحلة خاصة وطويلة من التمارين الهادفة الى ان يكون هذا المجهود ، وحسب الامكان ، غير ملحوظ ، وان تتم المحافظة على مرونته من حيث المعنى ومن حيث النبرة .

ان كل تطور الفن على امتداد العصور يسير باتجاه تصور الحقيقة بدقة متزايدة . غير ان المسرح هو ببساطة غير قادر على ملاحقة هذه الحركة ، ولا يستطيع ان يلحق بها ، وهنا بالذات يكمن الفارق الحاسم بين عمل الممثلين المسرحي والسينمائي .

يتم تعليم الممثل في المسرح كيف يشخص ، وهذا امر حتمي . ويتم اطلاق حريته ، كي لا يخاف من المساحة وكي لا يخاف من الجمهور ، كي لا يخاف من شركاءه . ان طرق التشخيص الخاصة لتضفي عليه صوتا جهوريا ومغالاة ، في تصوير الاحاسيس . انني اميز الممثلين المسرحيين القدامى من النظرة الاولى على نحو لا خطأ فيه اطلاقا ، وذلك انطلاقا من تلك التكاوين ، التي تظهر على وجه الممثل من الانف حتى الفم وما بين الحاجبين . ان الفم ليتكون بطريقة خاصة ، نتيجة انه يغالي في احاسيسه وتعابيره يوميا ، اثناء التمارين في الصباح واثناء العرض في المساء . ويتشكل عنده تدريجيا وجه تمثيلي متميز - وجه ذو تكوين تمثيلي ، لا يمكن الخلط بينه وبين اي وجه آخر . لماذا تتشكل هذه التكاوين التمثيلية المتميزة؟ ذلك ان الممثل على المنصة ، كما قد يبدو ، يعاني من الاشياء ذاتها ، والتي نعاني منها في الحياة . تموت والدته في احدى المسرحيات - اننا جميعا سنصطدم بهذه اللحظة يوما ما . وفي مسرحية اخرى تخونه صديقته

المحبوبة ـ ، وهذا ايضا يحدث لنا . وفي المسرحية الثالثة يخون هو صديقته ـ وهذا ايضا يحدث لنا . وبكلمة واحدة ، فهو يعاني من ذات الافراح والاحزان ، التي نعاني منها في حياتنا ، غير انه وللأسف ، لا يعاني منها مثلما نعاني نحن . كما ان الرجال والنساء ، الذين يتعرضون للمصائب ، لا يحزنون بنفس الطريقة ، التي يحزن بها الممثل المسرحي ، لا يبكون بنفس الطريقة ، التي يبكي بها الممثل المسرحي فوق المنصة ، وسيصرخون بفمهم وبكل جهاز النطق عندهم بطريقة تختلف عن الطريقة التي يتصرف بها الممثل . وبما ان سلاحه الوحيد هو ـ هذا الجهاز ، والذي بواسطته ينقل الى المتفرج ما يفكر به ، فان هذا الجهاز يتفصل بطريقة محددة ، وانكم سترون في نهاية حياته نتيجة هذا التفصل .

لا يجوز ان يحصل ذلك مع الممثل السينمائي . ان الفنان الكبير ـ الممثل المسرحي ـ ينتقل الى السينما ويمثل بشكل جيد جدا . فكيف يحدث ، ان الفنان الكبير ، الذي تعلم بهذه الطريقة ، يستطيع مع ذلك ان يمثل بشكل جيد في السينما؟ تكمن القضية في ان هذا الفنان الكبير ، اذا ما احتفظ في داخله ونمّى في نفسه هذا الاحساس بالفرق بين كيف يمثل وكيف قد يكون من الواجب عليه ان يمثل ، فانه ، اذ ينتقل الى السينما ، يشعر حتى براحة غامضة .

بعد ان مثل شوكين في اربعة افلام ، تمرن على دور غورودينتشي في مسرحية « المفتش العام » ، وقد قال لي : « سأحاول ان اؤدي الدور بطريقة سينمائية » . ماذا يعني ذلك؟ يعني ذلك انه سيحاول ان يؤديه ضمن قياس دقيق للاحساس . لقد كانت كل مجموعة مسرح فاختانغوف تشعر باعجاب شديد بطريقته في التمرن على هذا الدور . لقد كان ذلك اضافة الى اشياء كثيرة ، مثيرا وخلاقا . غير انهم اضطروا لأن يقولوا له ، عندما وقف فوق المنصة : « انهم لا يسمعونك في الصف الخامس ـ السابع » .

ثمة العديد من امثال هؤلاء الممثلين ، والذين يبذلون جهدا لكي « ينعّموا » عملهم ، وللعمل بطريقة سينمائية .

غير ان ثمة مجال واحد في السينما ، نادرا ما قدر لي ان ارى فيه حتى

افضل فناني المسرح، من الذين استطاعوا ان ينجحوا فيه، ـ هذا المجال هو العمل من خلال اللقطة الكبيرة.

يؤدي كل شيء في المسرح على نحو متساوٍ. ان المنصة، عموما، هي ذاتها سواء كانت تصور كوخا او قصرا، انها المنصة ذاتها، كما ان المسافة حتى المتفرج ذاتها ايضا. يختلف الوضع في السينما. فبمقدورنا ان نصور الانسان وسط الحقل، وسيصبح المشهد بسعة عشرات الهكتارات، كما يمكن ان نقترب حتى الالتحام من الممثل وان نتطلع الى عيونه مباشرة. وهنا سيبدو انه اذا كان الممثل يقف وسط مساحة كبيرة، فعليه في السينما ان يغالي في وسائله التعبيرية وحركاته التعبيرية، اذ لا يمكن رؤيته بدون ذلك، هذا وان عمل الممثل السينمائي، ضمن هذا المستوى الواسع والكبير، يقترب من عمل الممثل المسرحي. ان عليه ان يغالي، عليه ان يتغلب على المساحة الممتدة حتى الكاميرا. غير اننا نقترب منه اكثر، ونصوره في لقطة خصرية. اننا نراه بالتفصيل، وهنا عليه ان يعمل من خلال قياس دقيقة للاحاسيس. ان كل مبالغة، كل قمع موجه ضد طبيعته سيبدو ملحوظا من قبل المتفرج. غير اننا بعد ذلك نقترب منه اكثر فأكثر، نتطلع في عيونه، نصوره بلقطة كبيرة جدا. وهنا يتضح، ان المعيار العادي لقياس الاحساس سيكون فعله بالنسبة للقطة الكبيرة اكثر مما يجب، واذا ما كان الممثل سيعمل من خلال اللقطة الكبيرة، على النحو ذاته الذي يعمل فيه من خلال اللقطة المتوسطة ممثل مسرحي ذا خبرة خاصة، ومتمرن بشكل متميز، فانه سيتضح أن عينيه تحملقان، وانه يبالغ في تحريك فمه، ليعمل كل شيء بتعبير زائد عن حده، على الرغم من ان ذلك قد يبدو طبيعيا تماما، اذا ما قورن بالحقيقة الحياتية، اننا حتى في اللقطة الكبيرة نضغط على الممثل حتى وان خالف ذلك المعيار الحياتي. ان هذا العمل يجب ان يكون دقيقا بشكل مطلق، يجب ان يعني بأدق تفاصيل التعبير، ذلك لأننا اعتدنا في الحياة، عندما نتحدث مع الآخرين، ان نحافظ على مسافة متر او مترين، فيما نحن نبدو في اللقطة الكبيرة كما لو اننا اقتربنا حتى الالتحام، وعندما وصلنا الى الالتحام الكامل، اتضح لنا ان حركة واحدة للصدغ تكون احيانا بمثابة البديل عن تشكيلة كاملة من التعابير او عن كلمة كاملة.

ان الممثل السينمائي المتمرن بشكل جيد يكيِّف مجهوده ونظام عمله مع الكيفية التي ترى بها الكاميرا، وهو لا يعمل دائما على نحو متشابه، كما ان كل شيء يعتمد على ان كان يعمل من خلال لقطة متحركة او ثابتة، لقطة عامة او متوسطة، لقطة خصرية او كبيرة. ان الممثل السينمائي اذ يؤدي مهمته فهو في كل حالة منفردة، وضمن حدود اللقطة المعنية، يعمل بحيث لا يشعر المتفرج بأنه يمثل، بالاداء المتعمد. هذا هو شرط السينما، هذا هو قانونها الحديدي.

وكلما مضينا قدماً الى الامام، كلما اصبح هذا القانون اكثر تطلبا. اننا نوسع حدود مجازية العمل في السينما، في حين اننا نضيق بشكل صارم مجازية الممثل. مع استثناء بعض الانواع الفنية الخاصة، والتي تتطلب مناقشة مختلفة.

يمكن لنا ان نخرج باستنتاجات من هذا القانون العام حول دور المعطيات الخارجية الفيزيولوجية للممثل السينمائي. غالباً ما يتحدثون عندنا باستهزاء: « هل تحتاج السينما حقا الى ممثلين موهوبين؟ ثمة ممثل موهوب هو « ن »، وثمة ممثل جميل هو « س »، وها ان « س » الجميل يمثل، في حين ان « ن » الموهوب لا يمثل، او يقولون: كانت ثمة فتاة، لا تقدر بثمن، وهي لا تمثل في السينما، اما الممثلة الاخرى الحمقاء، فهي تمثل طوال الوقت. لماذا؟ ذلك لان الوجه يقوم بجزء ما من العمل نيابة عن الممثل السينمائي، واذا كان المصور يصوره بشكل حميم، فإن الوجه يقوم بالجزء الاكبر من العمل. اذا كان هذا الوجه معبرا، مثيرا من الناحية الحياتية، واذا كان المصور يصور بشكل صحيح (ان تعبير « فوتوجينيك » هو في غير محله)، فإنه سيتضح ان الممثل الذي يمتلك « معطيات » اقل، من وجهة النظر التعليمية، سيعطي اقل في مكان التصوير، ولكنه سيبدو افضل على الشاشة.

يوجد ما يسمى بسر الشاشة. لا توجد هنا اية قواعد. يصعب التنبؤ بما سيبدو على الشاشة. حتى انني اذا تطلعت في عيون الانسان، فإنني لن استطيع ان اتنبأ كيف ستبدو على الشاشة. ثمة مسافة ما موجودة بين الفوتوغرافيا والوجه. فأولا، يختفي الحجم. انكم لا تعرفون ان كان صغيرا ام كبيرا، نحيلا ام سمينا. وغالبا ما يبدو لكم انكم تعرفون هذا الممثل السينمائي جيدا، غير

انكم تدهشون ، اذ ترونه على الشاشة . ويتضح لكم انه قصير ، وذلك نتيجة انه تظهر على الشاشة نسب ما مختلفة لاجزاء الجسم ، ويبدو الممثل بشكل مختلف .

هناك نكتة مشهورة . سافر أحد ممثلينا مرَّة الى هوليود وكان يرغب برؤية الممثلة الاميركية المشهورة غريتاغاربو بأي ثمن ، فقيل له انها موجودة على الشاطيء . كيف اجدها! اجابوه : اذهب الى الشاطيء ، وعندما ترى الظهر الاكثر بشاعة والعظام الاكثر بروزا ، فهذه ستكون غريتا غاربو .

كان يوجد ممثل ـ ولن اذكر اسم عائلته ، عجوز ، ممثل نمطي ذو شارب ، ويدعي العم ساشا . واذا ما جمعنا كل الجهود التي بذلتها مع الممثلين اثناء التمارين على الفيلم واعتبرناها حوالي الالف ، فإن ٩٩٩ وحدة منها قد بذلت في العمل مع العم ساشا ، اما الوحدة المتبقية ، فقد بذلت في العمل مع الآخرين ، كنت احلم به ليلا ، وكنت احيانا اشعر بالكراهية نحوه ، بحيث كنت اهرب منه اثناء التصوير ، كي ابكي في زاوية ما . وكان يستحيل ان احصل منه خلال ساعة ، على ابسط الاشياء ، التي كنت امثلها امامه عشرات المرات . وكنت اصل في اللقطات القصيرة الى حالة الاجهاد . غير ان الفيلم صار يعرض على الشاشة ، وها هو غريغوري كوزنتيسيف يقول لي : « انني ارى انه ممثل . انه يؤدي على نحو رائع » وقد اختاره للعمل في فيلمه . عندما عرض الفيلم بعد عام قلت له : « ان العم ساشا يمثل بشكل جيد » . اما كوزنتسيف فقد ذهل ، بالمعنى الحرفي للكلمة ، عندما سمع هذا الاسم .

اما انه يبدو على الشاشة بشكل جيد ، فإن ذلك يحدث نتيجة انكم ترون مظهره الخارجي والذي لا يتكرر ، واقعيته غير العادية ، شاربه .

توجد حالات من هذا النوع ، وتوجد حالات معاكسة . لا يجب ان يجعلنا ذلك نستنتج ، انه يمكن ان يكون الممثل سيئا ، نتيجة لشاربه . انني لا اورد هذا المثال بهدف التسلية ، بل لكي اقول ، ان ظاهر الممثل يلعب احيانا دورا كبيرا في السينما . لماذا يحدث ذلك؟ نعم ببساطة يحدث ، لأنه اذا كان وجه الممثل مثيرا ، واحيانا جميلا ، واحيانا ذا طابع خاص ، واذا كانت عيناه متميزة نوعا ما ، فإن هذا يعطيه امتيازات كبيرة .

الحديث الثاني عشر

الحل التكويني البصري للفيلم

لقد ادى اكتشاف الصوت الى تعقيد السينما ، ولكنه لم يلغ طبيعتها البصرية. تمعنوا بدقة في اي مشهد سينمائي ، وستكتشفون ان خاصية الفن السينمائي لتكمن بالذات في الجزء البصري ، المرئي من الفيلم ، على الرغم من ان نصف استقبال الفيلم اليوم يتم سمعيا (وأحيانا ، بشكل رئيسي سمعيا). ومع ذلك فان السينما تبقى فنا مرئيا ، وكلما تحركت الى الامام ، كلما سيكتمل اكثر فاكثر الجانب المرئي منها. هنا - تكمن جدلية تطور السينما.

غالبا ما يذكر رفاقنا في احاديثهم مع المتفرجين ، وحتى في مناقشاتهم معنا ، ان السينما صارت مسرحية اكثر مما يجب. اسألوا المتفرج ، ما هي المسرحية في السينما؟ فتتلقون الاجابة التالية: مشاهد طويلة جدا ، يتحدثون كثيرا ، قليلا ما نشعر بالمونتاج ، اللقطات الكبيرة قليلة ، الديناميكية قليلة.

وبالطبع ، فان « المسرحية » ليست مصطلحا دقيقا تماما ، لان المسرح ايضا يمكن ان يكون ساطعا زاهيا واضحا وبصريا الى اقصى حد ، غير ان الناحية البصرية فيه مختلفة ، وكذلك السطوع.

تملك بصرية السينما بعض الخواص والتي يجب ان نتفق عليها رأسا. الوضوح ، السطوع البهيج ، مجازية تأثير الديكور ، الميزانسين ، تأثير الحلول الضوئية ، غلبة الكلمة والتعبير الحركي في المسرح - ان هذا هو ما يشكل الجوهر البصري المسرحي ، عندما نقول ، ان المسرحية قد صممت على نحو ساطع ومسرحي. ان بصرية السينما متميزة كليا ، والمجاز في السينما هو غيره في المسرح. تتعامل السينما مع « الفوتوغرافيا » وهي ستصطدم حتما في كل مقطع منها مع طبيعية ما يتم تصويره فيها. الفوتوغرافيا - هي أم السينما. ابتداء من الملابس ، المكياج ، الميزانسين ، الديكور ، وصولا الى الحركات ، والى الممثل السينمائي ، والى التشكيل ، - فان كل شيء في السينما غير مشروط ومماثل للحياة في كل انواعها الرئيسية ، في حين انه في المسرح كلما كانت جميع

العناصر اكثر مجازية، كلما صارت الناحية البصرية اكثر اقناعا.

فلنقارن بين المكياج المسرحي والسينمائي. لا تكمن القضية فقط في ان المكياج المسرحي محسوب لكي يشاهد من مسافة عشرين مترا، بينما في السينما ـ لكي يتم التمعن عن قرب في وجه الممثل. تكمن القضية في انه مبدئيا ثمة نظامان مختلفان للمكياج. يمكن للمكياج المسرحي ان يعبر عن شخصية الانسان بوسائل مجازية واضحة. لا زلنا نذكر وسائل المكياج الشديد المجازية في المسارح «اليسارية». ولكن حتى اذا لم يحاول المكياج المسرحي ان يخلق شكليا الوجه المجازي، فان الممثل المسرحي مع ذلك، يملك امكانية اعطاء شخصية مميزة لتعابير وجهه، بواسطة طرق يستحيل استعمالها في السينما، لأن قمع طبيعة الحي أمر مستحيل في السينما. ان المكياج في السينما، اذ يسير اثر التشكيل الموجود في الوجه، يستطيع ان يقويه الى اقصى حد او ان يغيره على نحو ضئيل جدا. ولهذا، عندما نضطر في السينما لعمل مكياج مميز فاننا نعاني من صعوبات جمة، اذ نحاول اخفاء آثار معالجة وجه الممثل.

ان اي «باروكة» عادية في السينما، اذا ما لاحظ المتفرج وجودها، سوف تؤدي فورا الى تشويش استقبال الفيلم. كان ميرخولد يلبس الممثلين «باروكات» ليلكية وذهبية. هذا الامر مستحيل في السينما. ان ما هو غير ممكن في الطبيعة، هو غير ممكن في السينما (بالطبع، باستثناء بعض الانواع المجازية المميزة ـ الاساطير، الحكايات والخ)... الامر ذاته بالنسبة للملابس. ان درجة مجازية الملابس في السينما هي اقل بكثير منها في المسرح. يجب ان تكون المَلابس في السينما حقيقية. اننا نحب العرض المسرحي الساطع حيث الملابس مجازية اللون على نحو واضح. مميزة من ناحية الشكل، لا تدعي انها حياتية، ـ ولكن هذا العرض في السينما مستحيل. ان كل بذلة على حدة يجب ان تكون حقيقية. ان المتفرج، الذي يتعامل مع الفن السينمائي، يريد ان يصدق، ان هذه البذلة يرتديها رجل حي، حقيقي.

كما ان صعوبات اكثر تقف بوجه منظم العرض السينمائي، عندما يتعامل مع الديكور. ان الديكور، حتى في اكثر المسارح واقعية، لن يتحول ابدا الى غرفة: فقط عند الرسامين السيئين جدا يكرر الديكور في المسرح الاماكن

الحقيقية في تفاصيلها الحياتية. يجب ان يكون الديكور في المسرح انشائيا دائما: فهو دائما عبارة عن مساحة فوق الخشبة، اي تقليد مجازي للغرفة مسبق، لا يسعى الرسام لطرحه باعتباره غرفة حقيقية. ليست لدينا ايضا في السينما غرفة حقيقية. يصعب العيش في غرفتنا السينمائية بسبب من تصميمها. غير انه يجب ان يستقبلها المتفرج كغرفة واقعية وليس كديكور: قاعة درس واقعية، قبو واقعي ذو طلاء حقيقي، واذا امكن، ذو قرميد حقيقي وليس مقلدا، لكي لا يمكن تمييزه عن القرميد الحقيقي، والخ....

يستحيل في السينما وجود شجرة مؤسلبة (نسبة الى الاسلوب)، اما في المسرح فان الاسلبة وحدها هي الامر الحسن. وبالنسبة للسينما التي تتعامل مع الطبيعة فان الاشجار التي تضعونها داخل البلاتوه، يجب ان تكون على شاكلة تلك، التي صورتموها في الطبيعة. واذا ما كانت ثمة حاجة لتصوير شجرة داخل البلاتوه، فيجب استخدام جذع صنوبر او حور عادي، اغصان صنوبر او حور حقيقيـة. انهم يسعون لتقليـد الاعشاب الحقيقيـة، الطبيعيـة دون احاطتها بهالة شعرية، دون اضفاء ايَّما بهرجة عليها. الوسخ وسخ، والاعشاب اعشاب. ان هذا سيكون في المسرح سيئا بشكل غير معقول، في السينما ـ امرا حتميا.

وكما ذكرنا سابقا، فان الشيء ذاته لينطبق ايضا على عمل الممثلين. وهكذا، فقد بدأت، من ان السينما ـ فن، وفي المحل الأول، بصري، ووضعت فورا ذلك العدد من العوائق امام هذه الطبيعة البصرية، الامر الذي سيقود في المسرح الى التحطيم الفوري لأي فكرة فعالة للمخرج. فاذا ما اقترحوا عليه ان ينظم في المسرح عرضا ساطعا وحادا غير انهم اشترطوا ان تكون الغرف كلها من الحجم الطبيعي، مزينة بشكل طبيعي، وان يكون الاثاث فيها حقيقيا، ان تكون الملابس حياتية، وان لا يضع الممثلون على وجوههم مكياجا، ساطعا وان يتحركوا ويتحدثوا، كما يفعلون في الحياة، فانه بالطبع، لن يتمكن من ان ينفذ اي عرض مسرحي منظم ومؤثر. بينما هذا الامر في السينما ـ هو الشرط الاول والوحيد.

ان قانون طبيعية السينما لم يفهم، بالطبع، رأسا. لقد ترافق نشوءه مع

محاولات السينمائيين للتخلص من طوق التماثل الحديدي مع الحياة ، ومحاولة ايجاد مخارج ما وراء حدود الطبيعية في السينما ، والتي يصعب التغلب عليها .

اذكركم بالفيلم الالماني « مقصورة الدكتور كاليغاري »[٢٢] . والذي نفّذت فيه ديكورات تعبيرية : كانت الجدران مقوسة ، اما المصابيح ذات الشكل المجازي فقد نصبت مائلة والتفت السلالم ضمن لولب معقد . ولكن بما انه سار داخل هذه الديكورات اناس احياء من حيث الفوتوغرافيا ، وعلى الرغم من انهم مؤسلبين ، فانه لم يمكن ولا بأي شكل التوحيد فيما بين الحي والميت . ففي داخل هذا الفيلم كان ثمة تناقض لا يمكن تسويته .

ان المحاولات المنفردة لايجاد عرض بصري سينمائي من خلال الاسلبة المجازية للمادة لم تحز على النجاح ، باستثناء بعض الانواع ، كافلام الحكايات . اما الرسوم المتحركة ـ فهي قضية أخرى ، تحتاج لحديث خاص . انها صنف من السينما مختلف تماما .

لكي تفهموا طبيعة الفيلم البصرية ، حاولوا ان تتصوروا هذا الشيء البسيط جدا : انكم تجلسون في المسرح وتشاهدون على الخشبة خلف النافذة بزوغ الفجر ببطء ، وظهور الشمس . وكقاعدة ، اذا ما تم تنفيذ بزوغ الفجر بشكل جيد ، وخاصة اذا كانت الديكورات تمثل الطبيعة فسيدوي التصفيق في القاعة حتما .

حاولوا ان تتصوروا السينما : تشرق الشمس او تغرب ببطء فلا يحدث اي تأثير ـ ولا يدوي التصفيق .

اذن ، فاننا نتعامل في السينما والمسرح مع نوعين مختلفين من الاستقبال .

لا يجوز البحث عن بصرية السينما في تلك المؤثرات ، التي اعتدنا عليها في المسرح ، بل داخل المعالجة السينمائية المتميزة لتلك المادة ، والتي يقترحونها عليكم .

ان بصرية السينما كما ذكرنا اعلاه ، يمكن ان تكون احيانا حميمية جدا . ولكن ، كما تعلمون ، يمكن لبصرية السينما ان تتخذ احجاما واسعة جدا . ان

(٢٢) مقصورة الدكتور كاليغاري - من اهم الافلام التي مثلت اتجاه السينما التعبيرية الالمانية . اخرجه روبرت فينه عام ١٩٢٠ .

السينما قادرة على كل شيء .

وهكذا ، فقد اتفقنا على ان الجانب البصري في السينما هو ما يشكل خاصيتها كفن . اذا ما حللتم كل حركة السينما ابتداء من ظهور الصوت ، فانكم سترون بوضوح ، ان كل العوائق المرتبطة بتطور السينما ، لتعتمد على كيف فهم المخرجون السينمائيون في المرحلة المعنية الجانب البصري من فنهم ، وكيف تراجعوا عن مواقع السينما الصامتة وكيف حاولوا فيما بعد ان يحتلوها من جديد . اما ظهور الشاشة العريضة ـ فانه مجرد امكانات بصرية اضافية للسينما . وهكذا فان البصرية تكمن في طبيعة السينما .

لنتحدث الآن عن تشكيل الفيلم ، ابتداء من الديكور ، الميزانسين ، والمعالجة المونتاجية .

كما هو الأمر بالنسبة للمسرح ، فان علينا في السينما ان نقرر كل ملحقات المشهد القادم من الفيلم بمجموعها . اننا لم نتحدث بالتفصيل عن عمل الرسامين ، واريد أن ابدأ من هذه النقطة للحديث عن الحل الاخراجي .

قرأ ايزينشتاين مرة مجموعة محاضرات في معهد السينما ، ناقش فيها مشهدا واحدا فقط من سيناريو كان يحضِّره حول ثورة الزنوج في هايتي . هناك تكمن منهجية عمل ايزنشتاين ومقتربه من الديكور .

لقد كان يقترب من الديكور ، من تركيب المشهد ، انطلاقا من الميزانسين . انه لم يكن يثبت الميزانسين داخل الديكورات ، التي يقترحها عليه الرسام ، بل يصمم الديكورات ، انطلاقا من حلول المشهد محض السينمائية . لقد كان يبدأ ببناء الميزانسين ضمن ديكورات مجازية ذات زاوية قائمة . كان هذا الميزانسين يتطلب مدخلين ، لان البطل يجب ان يدخل من احد المدخلين ، فيما تدخل من الثاني ـ القوى المعارضة له . وهكذا ينشأ بابان .

كان على البطل ان يقفز من النافذة ، عندها وانطلاقا من هذا الميزانسين ، الذي تكوّن من مدخلين ، كان يبحث عن المكان الاكثر ملائمة للنافذة . وايضا واذا ما تحدثنا بشكل فج ، نقول بأنه قد يكون حسنا ان تكون لدينا اثناء هذا المشهد قوة ثالثة متركزة في الخلفية ـ وهكذا تنشأ فكرة ايجاد سلّم . ومن ثم . كانت كل هندسة هذا المكان ، وبالتوافق مع تطور المشكلة ،

تزداد امتلاءاً بالتفاصيل، وهكذا كانت الديكورات تتشكل تدريجيا.

هنا، بالطبع، تؤخذ بعين الاعتبار، هندسة المكان المحلية، الحلول الممكنة القريبة من الحياة، غير أنه تنمو من الميزانسين، في داخله، ومن حيث الجوهر، ساحة تجري فوقها الاحداث، تصاغ سينمائيا فيما بعد كديكور.

يجب ان يمتلك المرء قدرة كبيرة على الاختراع، ان تكون عنده مخيلة كتلك المخيلة التي عند ايزنشتاين، كتلك الدراية بالهندسة المعمارية والقدرة الذاتية على التخطيط كي تنشأ عنده، في النتيجة، ديكورات جديرة بالاستحقاق. انه لأمر صعب، لا ينجح المرء فيه دائماً. انه احد الطرق.

ان الطريق الثاني المعتمد من قبل العديد من المخرجين، هو الطريق المعاكس. ان تقترح على الرسام المتطلبات الفكرية والعاطفية المحدد، المتعلقة بالديكور. انهم يقولون له ان مواصفات المكان يجب ان تكون على هذا النحو، وان البيت يجب ان يكون قديما، والجدران سميكة وصلبة، ستوضع فيها النوافذ، كما لو انها كوّة، الابواب منخفضة، الساحة واسعة، السقف مقبب، هذا ما اريد رؤيته في هذا المكان.

يحضّر الرسام تخطيطا اوليا. يبدأ المخرج بتحديد الميزانسينات الخاصة به داخل هذا الديكور، الذي قد ينفّذ احيانا وفق نموذج مجسم. فاذا رأى، انه يصعب عليه تنظيم بعض الميزانسينات، فانه ببساطة سوف يجرى هذه التعديلات او تلك، اي انه سوف يكيّف الميزانسين بالنسبة للديكور، وسيكون الديكور احيانا بمثابة الباعث على تحديد الميزانسين.

الطريق الثالث الاكثر اتباعا في السينما: يطرح المخرج على الرسام احتياجاته العامة فيما يتعلق بالديكور ويؤجل كل حلول الميزانسين الى تلك اللحظة التي يتم فيها بناء الديكور. وهكذا تعمل الغالبية العظمى من المخرجين السينمائيين.

يدقق المخرج في الديكور من وجهة نظر تطابقه مع الواقع، انموذجيته، ملائمته، وفعاليته. اما المصور فيدقق فيه من وجهة نظر امكانات التكوينات المثيرة، راحة التصوير، امكنة الاضاءة، راحة الاضاءة الخلفية، الاضاءة من الاعلى، ووجود كوة. عندما يتم بناء الديكور، يبدأ المخرج والمصور داخل

المكان بتحديد الميزانسينات اللاحقة والاحداث اللاحقة.

وبالطبع، فان الطريق الذي اخترعه ايزنشتاين، هو الاعمق، غير انه مليء بالمخاطر. توجد عند انصار الاتجاه المعاكس الحجة التالية، انهم يؤكدون (وهم محقون الى حد ما)، ان السينما ترتبط دائما مع تتبع الطبيعة.

فلنأخذ مثالا بسيطا، ولنؤجل الحديث عن الديكور. انكم تخرجون الى الشارع ومعكم الكاميرا. فهل انتم تبنون شارعا من اجل اللقطة؟ ذلك انكم تبنون اللقطة منطلقين من الطبيعة الحقيقية ـ البيوت، التي اخترتموها، القرى، المزارع، الشواطيء، او الازقة، هكذا تبنون العرض. كما ان الطبيعة المختارة من قبلكم تملي تصرفات الممثلين وايضا الميزانسين. ان قدرة المخرج على الاختراع في هذه الحالة لتكمن في كيف يستعمل الطبيعة، كيف ينسق الحدث داخلها، كيف سيتمكن من التوحيد عضويا بين هذه العناصر، ذلك لانه يجب على السينما كفن مرتبط مع المراقبة الدقيقة للحياة، ان تكون قادرة على رؤية الحياة الموضوعية بطريقة تسمح للفنان بأن يستوعب الحياة، كما يحتاج.

فما هو الفرق بين الشارع والديكور؟ يقولون احيانا: لا يوجد اي فرق. ابنوا دكانا، من النوع الذي كان اكثر نمطية في روسيا سنوات الثلاثينات، او مجمعاً للنبلاء، شديد الخصوصية، بحيث تمكن اضاءته ويمكن الدخول اليه بسهولةً. ابنوا مستشفى تقليديا، قاعة تقليدية والخ.. وانني كمخرج، واذا ما روعيت كل القواعد، وكان البناء مريحاً للتصوير، سأستطيع أن اوزع كل الاحداث داخله. فليكن ذلك اقرب ما يمكن الى الاصل. اقرب ما يمكن الى الحياة الحقيقية. كلما كان ذلك اقرب الى الأصل، جرت الاحداث بصدق اكثر داخل الديكور المعني.

تلك هي الاسس النظرية لهذا الموقف. ولا يمكن لي ان اقول ان المخرجين السيئين يعملون بهذه الطريقة.

شخصيا، لم أقدر ابدا على ان احل المسألة، كما حلها ايزنشتاين ولكنني لست متفقا مع الطريق الثالث، وكنت دائما اتمسك بالموقف الوسط، اي انني كنت اسعى دائما لصنع ديكور، يحمل في داخله اضافة الى الحل الشعوري

للمساحة ، عناصر انشائية ، تستطيع ان تساعدني على حل مهام تكوينية بصرية محددة داخل الديكور المعني . ومع ذلك ، فانني كنت دائما اجد الحل النهائي للميزانسين داخل المكان نفسه .

سأشرح لكم الحد الادنى من التحديدات المتعلقة بالميزانسين ، والتي كنت اطرحها على الرسام اثناء تصميم الديكور . لكي يتضح لكم بشكل تقريبي الطابع العام لهذا العمل .

مثلا . ما الذي انطلقت منه عندما كنت اصنع غرفة كبيرة من اجل فيلم « البدينة »؟ لقد كان مقترحي في هذا الفيلم هو النفسية الجماعية الكتلوية ، وتقديم الشخصيات باعتبارها كائنا ما واحد ذا تسعة رؤوس . انطلاقا من ذلك . اتفقنا فورا ، على الحاجة الى موقع للميزانسين ، يستطيع ان يوحد كل الشخصيات . وهكذا قررنا ، ان عنصر الميزانسين هذا سيكون الطاولة المستديرة . انني في هذه الحالة ، سرت جزئيا في طريق ايزنشتاين ـ لقد انطلقنا من الطاولة المستديرة . لقد كان ذلك احد اهم عناصر الديكور .

ومن ثم ، فان للضابط الذي يحيا في الطابق الاعلى دلالة ضخمة . ومن الواضح ، أن السلّم ، الذي يقود الى غرفة الضابط ، يجب ان يكون موجودا هناك ، في حال ان ذهاب البدينة اليه ، وهبوط الضابط الى الاسفل ، ودخول المالك ، ومسيرة الاحتجاج ومحاولات الاستدراج ، سيكون في هذه الغرفة المركزية ذاتها . يرتبط كل ذلك بوجود طابقين : يهبط المالك من الاعلى ، يهبط الضابط من الاعلى ، تصعد البدينة الى الاعلى والخ الخ . قررنا في نهاية المطاف ان نبني سلما لولبي الشكل فصارت عندنا دائرتان : الاولى ـ الطاولة . والثانية السلم اللولبي الشكل . اما الباقي فقد تركناه كليا لرؤية الرسام .

مهما كانت المساحة السينمائية مطابقة للحياة ، ومهما كانت شبيهة عموما بالمكان الطبيعي ، فانه يجب ان تحتوي رغم كل شيء على عناصر التصميم ، المكرسة لخدمة الميزانسين الفكري المعنى ، وسيعتمد كل شيء لاحق على درجة مخيلة الرسام والمخرج . ان الفيلم التالي ، الذي اخرجته اي فيلم « ثلاثة عشر » قد صور بمجمله في الطبيعة ، باستثناء كل الاستحكامات ، والتي صورت داخل البلاتوه . هنا تلقيت اول درس في حياتي في التكيف مع الظروف . لقد

خططنا للديكور منذ ان كنا في موسكو على شكل تلة صغيرة ـ والتلة محاطة بسور طيني. وهذا السور الطيني، بخطوطه غير الواضحة، كان يلتف حول التلة راسماً شكلا غير متساو. ينتهي السور في مكان ما، وبعده توجد هضاب اخرى.

عندما بدأنا التصوير، اتضح ان شكل الديكور يتغير بطريقة مأساوية جدا، بتأثير اتجاه الريح. فاذا ما هبت الريح ليلا من الشرق، فاننا كنا نكتشف صباحا ان معظم السور قد اصبح مغطى بالرمال، وقد نمت هنا وهناك تلال رملية. واذا ما هبت الريح ليلا من الغرب، فان التلال ستبدو وقد اصبحت فجأة لا على جهة اليسار، بل اليمين، ويصبح السور عاليا بشكل غير عادي. كان من المستحيل اطلاقا، تكرار الميزانسين مرتين في المكان ذاته، وضمن ظروف مماثلة. ان الصحراء تتغير على نحو غير عادي، وخاصة في تلك الأماكن. اضطررت طوال الصيف للتكيف مع هذه الرمال المتغيرة.

غير انني ذهلت عندما شاهدت المادة في موسكو، ولم ار اي فرق عموما. كانت الصحراء، عموما، تبدو على نحو متشابه، ولم يلاحظ المتفرج ابدا بشكل ملموس مكان السور هذا او ذاك. بالنسبة له هو التالي: ان تبدو النقطة المركزية دائما بنفس الشكل. اذا كانت توجد مثل هذه النقطة في الديكور، فانكم تتعاملون بحرية مطلقة مع ما تبقى.

لقد كان ذلك بالنسبة لي درسا لمدى الحياة. وانني منذ ذلك الحين لا اؤمن بأية ابواب، ان لم تكن لتلك الابواب اية علامة مميزة، ان لم ترتبط من الناحية المعمارية مع نقطةٍ ما مركزية ذات علاقة بالميزانسين، مثلا، ان يوجد الباب تحت السلّم. عندها سيلاحظ المتفرج هذا الباب. اما في بقية الحالات، وانني لمقتنع بذلك، فان بمقدوركم ان تعيدوا ترتيب المقاعد وفق رغبتكم، الطاولات، ان تغيروا اماكن الاثاث، ان تدخلوا البطل مرّة الى الغرفة من ناحية اليمين، وفي مرّة اخرى ـ من ناحية اليسار، واذا ما كان بناء الديكور قد تم بشكل جيد اي على نحو مجازي لدرجة ما، واذا ما كان منطقيا بالعلاقة مع الميزانسين المعنى، فانكم ستستطيعون بجرأة ان تطلقوا الممثل حيث شئتم وسيتخيل المتفرج اية ابواب ممكنة. ان المطلوب هو ان يوجد في الديكور

عنصر ما اساسي مقنع من الناحية الحياتية، بما يسمح ببناء الميزانسين حول المجرى الاساسي، فيما يمكن بالنسبة للتفاصيل عموما. الاقدام على اكثر الحلول الجارية جرأة، اي اكثرها حرية. ليس المطلوب ان يكرر الميزانسين الحياة بدقة.

اضافة الى الميزانسين ذي الطابع العام. الى الديكور بتكيفه مع تجميعات محددة للممثلين، فثمة مسألة اخرى، هي اسلوب التصوير. يلعب ذلك دورا كبيرا جدا - فهل انتم عازمون على تصوير الديكور المعني، مثلا، بطريقة مونتاجية، ام انتم عازمون على تصويره بطريقة البانوراما. اليكم مثالا عما يؤدى اليه عدم حسبان هذا الظرف في ذهن المخرج والرسام. لقد صممنا لفيلم «المسألة الروسية» قاعة داخل منزل سميث، انطلاقا من اروع نماذج البيوت الاميركية الصغيرة. لقد جمعنا عددا ضخما من الكاتلوجات، كما اننا حددنا بدقة مدخول سميث المالي، وكم بامكانه ان يدفع ثمن البيت بالتقسيط. وقام المخرج الثاني باجراء «بحث علمي». اخبرنا نتيجته ان باستطاعة سميث ان يشتري منزلا قيمته تسعة آلاف دولار مع تقسيطه على دفعات محددة. وهكذا اخترنا منزلا يعادل هذا المبلغ.

قرر الرسام بعد ذلك ان يبني المنزل حسب آخر موضة اميركية والتي يمكن تلخيصها، في انه يتم توحيد اكثر المواد تنوعا داخل المبنى، وتقييم اناقة هذا البناء انطلاقا من ذلك. الموقد - مصنوع من الواح حجرية غير مصقولة، الارض مغطاة بالاخشاب، فيما يوجد قرب الموقد جدار من البلاستيك المموج المحاط باطار معدني من الفولاذ غير القابل للصدأ، وعوارض للنوافذ والخ. وهكذا زين الرسام جدران القاعة الاربعة بمواد مختلفة. كان الجدار الامامي من الزجاج المغطى بالعوارض. هنا ايضا توجد ملاءة مقسمة الى مربعات، وكانت توجد على كل مربع كل انواع الاصص المليئة بالزهور، وتماثيل وحوش مختلفة. بالقرب يوجد ممر الى المكتب. ثمة موقد مصنوع من احجار ضخمة. بعد ذلك يوجد جدار حجري بسيط وعار، ومن بعده جدار مكون من جذوع الاشجار.

لقد حسبنا اننا سنصور ذلك بواسطة البانوراما، مارين احيانا قرب

الجدار الحجري ومقتربين من الخشبي ، واحيانا متجهين من الخشبي نحو الزجاجي . غير ان البانا راما لم تنجح . وفي النتيجة وجدنا انفسنا امام مصيبة عدم امكانية توليف لقطة مع لقطة من ناحية اللون . لقد كان كل ذلك ممتعا اثناء البانا راما ، غير انكم اذ تبدأون تركيب مونتاج هذا المشهد ، فان كل هذه المواد لن تلتحم مع بعضها البعض . لقد كانت تلك خطيئة فظة : وادركت فورا اننا هلكنا . نتيجة لذلك لم نصور اثنين من هذه الجدارن ابدا . وهكذا تحول الديكور ذا الجهات الاربع ، الى ديكور ذي جهة واحدة .

كان ذلك مثالا على الخطأ التصوري . غير ان اخطاء كهذه تكون احيانا انشائية ايضا . بامكانكم ان تقرروا الديكور مع حساب وظيفة انفعالية محددة ، دون ان تأخذوا بعين الاعتبار الكيفية ، التي ترمعون ان تصوروا بها ، والكيفية التي ستنظمون بها الميزانسين ضمن المكان نفسه .

في السنوات الاخيرة وفي كل العالم تنتقل السينما عند معظم المخرجين ، بهذه الطريقة او تلك ، الى اللقطات الاكثر طولا ، الى حركات الكاميرا الاكثر استمرارية في تتبعها للمُمثل . عندما اكتشفت البانا راما ، تبين ان التركيب القديم للديكور اصبح مستحيلا كليا . ودعت الحاجة الى بناء ديكور مختلف كليا ، اكثر اقترابا من الحياة ، والى التخلي عن المجازية وتقنية الديكور النمطية .

ان تركيب السينما يتغير كليا نتيجة استخدام اللقطات الطويلة . ان تقنية الديكور ، تنظيم الميزانسين ، التقسيم الى لقطات ـ يخضع كل ذلك الآن بشكل حاسم الى تغييرات كبيرة كفاية ، وذلك ليس نتيجة لمجرد نزوة او نزق من المخرج ، بل نتيجة السعي لجعل المتفرج مشاركا في العرض ، لخلق تأثير الحضور من اجله .

لقد ترسخت عندنا في السينما ، مع ظهور السينما الملونة ، قناعة دعمها المخرجون وخصوصا الرسامون تفيد بأن الشخصية المقررة بالنسبة لخلق التركيب التكويني البصري للفيلم هو الرسام . ان المنطلق النظري ، وخاصة في السينما الملونة ، يؤكد على انه يجب تقرير تنوع الوان الفيلم ، يجب تقرير الصورة الملونة ، نموذجها البصري ، وهذا يتقرر بشكل عام ، ضمن الديكور ،

حتى انه قد جرى نقاش متميز، حول من هو المسؤول عن الجانب التكويني البصري من الفيلم.

اذا ما أخذنا انتاجنا السينمائي بالمقارنة مع الانتاج المسرحي، فانه يمكن ان نصل الى استنتاجات حول الاهمية الكبيرة على نحو غير عادي للرسام بالنسبة لكل التركيب التكويني البصري للفيلم. هذا ما يحصل عادة في المسرح: ان استدعاء هذا الرسام او ذاك الى العمل في المسرحية، من حيث الجوهر، يحدد كل جانبها التكويني البصري ومعظم اشكال الميزانسين في الغالب. ان المخرج في المسرح يشتغل مع الرسام بالذات على كل البناء التكويني البصري.

تنظّم في السينما الى ذلك شخصية اخرى ـ شخصية المصور. ويجب علينا ان نحدد معكم مسبقا وجهة نظرنا بالنسبة لوظيفة المخرج بالعلاقة مع هاتين المهنتين، وبعلاقته بكل مهنة على حدة. سأقول مسبقا، انني اعتبر ادعاءات بعض الرسامين حول الفردية للقرار التكويني البصري غير شرعية وغير صحيحة على الاطلاق. فلنأخذ على سبيل المثال لوحة ريبين المشهورة «ايفان الرهيب يقتل ابنه». قبل كل شيء فلنسحب من اللوحة ايفان الرهيب وابنه، ومن ثم الضوء، ولنبق فقط على السجادة. فلنضع التاج في محله، بحيث يكون موجود حيث يجب. لا توجد اي وسائد مبعثرة، لا يوجد اي اثاث مقلوب، لا توجد اي قطعة حديد في بركة الدم. اذا ما شاهدنا اللوحة على هذا الشكل فان مؤلفها بالفعل سيكون الرسام، لانه هو الذي يصنع ديكور الجدران. يظهر الضوء في الغرفة فيما بعد. ينتج هذا الضوء عن المصور. هذا وان الضوء يغير بجدة فكرة الرسام الاولية. يعتمد كل شيء على كيف سيضيء المصور اللقطة.

واخيرا، يظهر الانسان، الذي يضعه المخرج داخل الديكور، ومع الانسان تظهر اللقطات الكبيرة، الزوايا، كل تفاصيل الديكور الممكنة كل جزئياته. لا توجد اي لقطة واحدة من الفيلم، باستثناء اللقطات العامة، والتي لا تستمر فترة طويلة على الشاشة، يكرر بدقة ذلك المخطط الابتدائي، الذي يصنعه الرسام.

وعموما، فان مخطط الرسام لا ينتعش فقط، عندما نبدأ تصويره، بل

وانه يكتسب اشكالا جديدة كليا. لقد ذكرت سابقا، انه يمكن النظر الى كل ديكور سينمائي باعتباره تصميما مجازيا متميزا، تصميما غير مجازي في تفاصيله ومجازي في جميع عناصره الانشائية لانه، ومن حيث الجوهر، اداة خاصة للقطة، للزاوية، لزاوية النظر المحددة، ولانه مساحة لعدسة محددة. يسمح تغيير العدسات بفعل اي شيء ممكن داخل الديكور وقبل كل شيء يسّمح بتصغير وبتكبير وتغيير هيئته.

اذا ما اضفنا الى ذلك الضوء، فانه بدون ان نغيِّر لون الديكور، بدون ان نغير الجو النفسي داخله، فإننا نغير تأثيره الانفعالي. اما عندما نستنبط تفصيلا منفردا ونبدأ بتكبيره والنظر اليه من زوايا رؤية مختلفة، فان مخطط الديكور هذا يكتسب خواصا مكانية ولونية مختلفة تماما.

لقد باشرت بهذا الحديث، لكي يصبح مفهوما كيف ان التركيب التكويني البصري للفيلم يتقرر عمليا اثناء التصوير، عندما تتوغلون فيه بواسطة الكاميرا السينمائية، هذا وان من يتحكم بالكاميرا السينمائية، من يقف وراء العدسة، من يبني اللقطة ـ هو من يقرر نهائيا الطابع التكوين البصري للفيلم.

توجد انظمة مختلفة للعلاقات بين المصور والمخرج. هناك مخرجون ممن يعطون للمصور ارشادات دقيقة كفاية، تاركين له تقرير اللقطة بكل تفاصيلها من الناحية التكوينية، وتاركين له، الاضاءة. وهناك مخرجون، ممن ينسقون اللقطة من البداية وحتى النهاية، تاركين للمصور فقط الاضاءة وحل بعض المسائل التكوينية. وهناك مخرجون يتدخلون حتى في مسائل الاضاءة. واخيرا، هناك مخرجون لا يتدخلون اطلاقا في الجانب التكويني البصري من الفيلم، تاركينه كليا للمصور وللرسام. يعتمد كل شيء على ما هي العلاقات الواقعية التي توثقت مع المصور، وعلى الى اي مدى يفهم المصور المخرج، والى اي مدى يثق الاثنان ببعضهما البعض. هنا تتكون في كل مرَّة الاساليب الخاصة في الممارسة.

وعدا ذلك، فانه تتكون عند مخرج بعينه ممارسة مختلفة مع مصورين مختلفين. مثلا، عمل ايزنشتاين بطريقة معينة مع المصور ادوارد تيسيه، وبطريقة مختلفة كليا مع موسكفين، لان كل من هذين المصورين متمكن من

ناحية مختلفة. لقد صور مع موسكفين كل المشاهد الداخلية من فيلم «ايفان الرهيب» بينهما صور كل افلامه مع تيسيه اضافة الى المشاهد الخارجية من «ايفان الرهيب» في جزءه الاول.

لماذا صور ايزنشتاين الطبيعة مع تيسيه، بينما صور المشاهد الداخلية مع موسكفين؟ لانه لا يوجد اطلاقا مصور بمهارة موسكفين في استخدام الاضاءة. لقد كان فنانا عظيما من الطراز العالمي.

اما فيما يتعلق بتيسيه، فان عنده حس تكويني حاد جدا. انه قاس في حلوله الضوئية، ولهذا فهو يستخدم الشمس والظلال بشكل مثير، غير انه، وخاصة في تلك المرحلة، لم يكن ماهرا في مجال الاضاءة الداخلية، مثل موسكفين. ولهذا فعندما عمل ايزنشتاين مع تيسيه، كان يتدخل في مسائل الاضاءة، ولكنه كان يثق به الى حد كبير بالنسبة لمسائل التكوين.

ثمة مخرجون من النوع الذي يصحح للمصور، حتى ولو كان المصور قد اخرج اللقطة بنفسه، ـ ذلك لانهم يثقون بعينهم فقط. ويحصل ذلك احيانا نتيجة لخصوصية طبيعة المخرج، والتي لا تحتمل اي إخلال بحقه في الاسبقية. ثمة مخرجون، يختارون بانفسهم حتى المشاركين في المشاهد الجماعية.

هناك مخرجون ممن يحبون القاء الاوامر. ثمة مخرجون، ممن سيندفعون بشكل مؤكد حتى لتغيير وضع المقعد داخل اللقطة. ثمة مخرجون، ممن يقتربون، ينظرون الى اللقطة المركبة بكل تفاصيلها، ثم يحركون يدهم على مهل: الى اليمين قليلا، الى اليسار قليلا.

انني، كقاعدة، احاول ان اثق بالمصور، اتجادل معه، واحيانا وعلى سبيل البرهنة اصور عينتين او ثلاثة او شيئا ما من هذا القبيل. والافضل، حسب وجهة نظري، هو التفاعل مع المصور، بحيث يفهم الاثنان، احدهما الآخر من نصف كلمة. يجب القول، انني تفاعلت هكذا مع المصور فولكوف مرّة وكنت اعرفه الى درجة اننا لم نضطر للحديث مرات كثيرة.

كنت اقول له كلمات لن يفهمها، عدانا، اي شخص آخر: «ضع لقطتنا في هذا الاتجاه» ـ وكنت متأكدا، من انه سيقوم بعمل اللازم.

ما هو المقصود بـ «لقطتنا»؟ انها لقطة كبيرة كفاية، كثيفة جدا، مصورة

بعدسات ذات زاوية عريضة بدون اي احتياطي ، بحيث يكون كل شيء فيها بارزا جدا مع عمق كبير في الخلفية . وكان يعرف ذلك . وكان يحدث ، انني كنت اقول للمخرج الثاني : « حدد اللقطة التالية » . يحددها . اقول له : « يجب ان تكون اقرب واعلى » . يقول : « هكذا افضل ، يا ميخائيل ايلتش » . اقول : « انتظر ، سيجيء فولكوف وسيقول لنا ما الافضل » . يجيء فولكوف ويكرر ارشاداتي . ان هذا نتيجة خمسة عشر عاما من العمل المشترك والتفاهم على رؤية موحدة .

اذا كنتم تعرفون ، ماذا تحتاجون من اللقطة ، فيجدر بكم صرف بعض الوقت من اجل ان يفهمكم المصور ، ومن ثم العمل بايديكم الاربع ....

الحديث الثالث عشر

اسير نحو المجهول

في عام ١٩٥٦ ، لاحظت بعد الانتهاء من فيلمي الدوري ، انني بدأت اكرر نفسي . لقد ضبطت نفسي في انني اوزع الميزانسين بين الممثلين ، كما سبق وفعلت في مرَّة سابقة . ولشد ما ازعجني هذا الوضع الذي قد يبدو بسيطا . ذلك ان، كل لقطة من الفيلم يجب ان تكون غير متكررة . ذلك ان اي جزء ـ هو اكتشاف للعالم . ان اي فيلم ـ هو بمثابة اعتراف للمخرج وتعبير عن وجهة نظره تجاه احداث العالم . فاذا ما كرر نفسه في اي شيء كان ، فان هذا يعني انه قد تحول الى مهني . وهذا كما أعتقد ، امر غير محتمل في الفن .

بدأت اتأمل في ماضيَّ ، اتأمل بامعان وباصرار . ثمة امثولة حول « ام الاربعة والاربعين » . لقد بقيت تركض ، الى ان سألوها اي قدم تحرك بعد الخطوة الثامنة والعشرين . فكرت « ام اربعة واربعين » ، ولم يعد بمقدورها ان تركض بعد ذلك ، فقط صارت تفكر في اي قدم تحرك بعد الخطوة الثامنة والعشرين .

هذه هي تقريبا الحالة التي عشتها حوالي ست سنوات . الى ان الزمت نفسي ذات يوم بقسم . بل انني سارعت الى تسجيل القسم على الورق ووضعته فوق طاولة الكتابة . ما هو مضمون القسم ، امر لم يحن وقت الحديث عنه ، وانني لا اعرف ان كنت سأنفذه حتى النهاية .

ولكنني في كل الاحوال ، قررت ان اعيش في السينما من جديد ، وهو ليس بالامر السهل عندما يكون المرء في سن الستين .

والآن ، عندما افكر بذلك ، يبدو الامر مسليا . ولكنني لم اكن مسرورا وقتها .

لقد كانت المرحلة طويلة ومتعبة ، حيث قررت ان اسلخ عن نفسي جلدة العادات المهنية التي نمت فوقه ، وان القي جانبا حمل التصورات المعتادة عن السينما ، والتي نمت فوقه عبر سنوات عديدة . لا استطيع ان اقرر الى اي مدى

نجحت .

ولكنني ، في كل الاحوال ، بدأت العمل على فيلمي « تسعة ايام من عام واحد » والذي اعتبره فيلما جديدا بالنسبة لي . ان هذا الفيلم مثله مثل « فاشية عادية » ، قد استقبل بحرارة من قبل المتفرجين السوفيات ، وبخاصة الشباب منهم . انني افخر بذلك ،اذ انني صنعت هذا الفيلم للشباب بالذات .

السينما ـ فن قاس . انها تملك القدرة على محو الماضي بسرعة شديدة . لا شيء يشيخ بسرعة ، كما الفيلم . ان العديد من الا فلام التي صنعت منذ ثلاثين عاما ، تبدو الآن غير مفهومة او مضحكة .

يتعرض المخرج في كل فيلم جديد له لامتحان . . وكلما تقدم في العمر ، كلما صعب عليه النجاح في الامتحان . لقد سقط في السنوات الاخيرة في الامتحان الدوري مجموعة من المخرجين . يستمر الجيل الجديد من المخرجين بالتضييق علينا ، نحن الخطاة . انها لسيرورة حتمية : فطالما الجسم يحيا ، فان شيئا فيه يموت تدريجيا ويستبدل بشيء شاب ، جديد . انه امر معروف للجميع ، ومع ذلك فهو يتضمن دائما قدرا من المرارة .

لقد كان عام ١٩٦٠ بالنسبة لي صعبا على نحو خاص ، لانني اشتغلت على اثر توقف طويل . تاريخيا ، صنعت آخر فيلم لي منذ ست سنوات خلت ، ولكن السيناريو كتب منذ ستة عشر عاما ، ولهذا فانني لا استطيع ان اعتبر « جريمة في شارع دانتي » من اعمال فترة الخمسينات . لم اكن راضيا عن هذا الفيلم ، ولربما ان عدم الرضى هذا ، هو ما ادى الى هذا التوقف الطويل ، الاول في حياتي .

لقد كانت استراحة السنوات الست هذه ، على ما يبدو ضرورية . اردت ان افهم ، ان كنت لا زلت املك الحق في العمل او انه لا يجدر بي ان اشغل مكانا على الشاشة ، لانه لا يجب ان يتحول الانسان الى مهني حتى في الستين من عمره . كان يجب البدء بشيء ما جديد .

يجب ان اتحدث الآن بصدق ، وقبل كل شيء يجب ان تكون صادقا مع نفسك . من المهم ان تدرك ان في نفسك شيئا منك ، خاصا ، اما ما هو غريب ـ فهو غير ضروري . لقد رغبت في ان اشرع بفيلم جديد ، ولكن ليس قبل ان

انزع عن جلدي العادات التي نمت فوقه. يصبح الانسان مع السنين اكثر ذكاءا، ولكن المهنة، العادة، هي التي تملي عليه اختيار ما يراه، ما يسمعه. وهذا سيء.

عندما اشتغلت في فيلمي السابق، لاحظت عدة مرات بأسى، انني صرت اكرر الميزانسينات المجربة سابقا، وانني اصور لقطات استعملتها يوما ما في افلامي السابقة، واعتقد ان ذلك هو حكم قاس على المخرج.

لا توجد في الحياة ظاهرتان، يمكن رؤيتهما على نحو متشابه، وبالذات بعد بضعة اعوام، عندما تملي جدلية الزمن نفسها وتطور الحياة علاقات جديدة، تقييمات جديدة. يوجد لكل تصرف، لكل كلمة تعبير واحد غير متكرر ونهائي.، يجب ايجاد هذا التعبير غير المتكرر بواسطة الألم، بصعوبة، مستخرجا قلب الظاهرة، وفقط حينها - ستستطيع، انت المخرج، ان تركِّب اللقطة التي تعبِّر عن جوهر المشهد. ان اي تكرار - هو مجرد مهنة.

يتغير الزمن، يتغير ايقاع الحياة. يولِّد اليوم الحالي افكارا جديدة. يتغير الذوق وتصبح مختلفة المفاهيم عن الجيد والرديء. لقد لاحظت، مثلا، ان الممثلين الذي بدوا يوما ما جيدين بالنسبة لي، قد اصبحوا يثيرون الشك عندي. لقد برز شيء جديد في طريقة التمثيل، شيء تصعب تسميته الآن.

تستحوذ الحياة المعاصرة على الناس بقوة، تجبرهم على التكيف مع ما هو جديد.

لقد اصبح عام ١٩٦١ بالنسبة لي عام البحث عن الجديد في الاخراج. بدءاً من بناء الموضوع وانتهاء بنظام صياغة اللقطة، ان كل ما اعتدت عليه، وكل ما كان سهلا بالنسبة لي، قد تطلب التغيير. من الصعب الخروج من جلدك الخاص. يحضر الممثلون الى ساحة التصوير، عليك ان تقرر مع المصور نظام الاضاءة وتقسيم اللقطات. ان العادات المعهودة تقترح حلولا مريحة وفعالة. وفي النهاية، كم عددها - انواع الميزانسينات الاخراجية؟ يبدو للوهلة الاولى انها ليست كثيرة. قد يُعتقد ان كل شيء صار معلوما خلال ثلاثين عاما من العمل في السينما. يقف حولك اناس يؤمنون بك، ينتظرون منك الحل الفوري. انهم ايضا قد اعتادوا على طريقة التفكير السينمائية، وان التأمل

الشاق بما يبدو للوهلة الاولى وظيفة سهلة، امر غريب بالنسبة لهم.

بدءا من كتابة السيناريو، عانيت من صعوبة جعل كتابتي طازجة. لقد اردت قبل كل شيء ان اتجنب القواعد الدرامية المعتادة. لقد بدآ ان هذا ليس صعبا فقط، بل واحيانا مستحيل تقريبا.

يصعب احيانا التغلب على قوة العادة. ان اليد تكتب لوحدها.

تكون النتيجة مؤثرة، مثيرة نوعا ما، ولدى الممثلون ما يفعلونه، الميزانسينات تتشكل، غير انني اعرف، اشعر، ان كل شيء في الحياة هو اكثر تعقيدا، اكثر عرضية، اقل منطقية وهو لهذا اكثر عمقا من حيث الافكار، اكثر دقة من حيث درجات الشعور واكثر اثارة من حيث قوة التعبير غير المتوقعة.

ولكي اخرج عن الطريق المستهلك، قررت ان اعمل على مادة غير معهودة بالنسبة لي اطلاقا، انها حياة وعمل الفيزيائيين. انهم الناس الذين يقفون خلف اكثر مشاكل يومنا الحالي حدة. انهم اناس مثيرون جدا. لقد قدر لي ان احضر اجتماع عمل في احد معاهد الفيزياء. ناقش الفيزيائيون مسائل خاصة معقدة.

لقد تجادلوا، احتدوا، سخروا من بعضهم البعض، تضاحكوا، استطعت ان التقط علاقاتهم، غير انه كانت هناك ثلاث او اربع كلمات غير مفهومة بالنسبة لي على الاطلاق: كان الحديث يجري بلغة الفيزيائيين الجديدة غير المعروفة لدي.

لقد ساعدني التعرف على الفيزيائيين في امور كثيرة. ولربما، لهذا تمكنت من فعل شيء ما بصدد السيناريو. ان شيئا ما - ليس كل شيء ابدا. عندما انتهيت مع خرابروفيتسكي من كتابة المسودة الاولى للسيناريو، لاحظنا بانفسنا وجود تأثيرات درامية فيه، لم تملها علينا الفيزياء، ولا الفيزيائيون، بل املاها اعتيادنا على الطرق المستهلكة، الصالحة فقط للمادة العادية.

صرنا نحذف كل شيء بدا لنا من عهد سينما الأمس. وبدأ المدار الفني للقصة يضعف، غير ان الافكار صارت اكثر. اشتغلنا عامين على السيناريو. ان أشكاليته الخارجية معاصرة جدا: مشكلة العلم رقم واحد، توجيه ردة الفعل النووية الحرارية، واستخراج الطاقة من الماء. ان كل جزء من ستة

آلاف من الماء ليحتوي على مادة الديتيرين . ان احتياطي الديتيرين هو عمليا لا نهائي ، ويكفي احتياطي هذه التدفئة لملايين ، بل ولعشرات الملايين من السنين . تعمل على ذلك فرقة هائلة من الفيزيائيين ، ومن بينهم بطلنا .

ولكن ذلك هو الجانب الخارجي فقط من مدار القصة . لقد اردنا ، من حيث الجوهر ، ان نجعل الفيلم تأملا في زمننا ، في الحياة ، في دور العلم بالنسبة لمصير الانسان . ولهذا فقد كان موضوع الحرارة النووية بالنسبة لنا مجرد حجة للحديث عن الحياة .

عندما بدأ تنفيذ الفيلم ، بدا لنا من جديد ، انه لكي نتحدث عن الستينات بلغة هذه السنوات بالذات ، يجب ان نعيد النظر بكل قوانين الاخراج وقبل كل شيء التغلب على ما في داخلنا من تصورات ، حول اننا نستطيع ان نفعل شيئا ما واننا نعرف شيئا ما .

لقد عملت مع المصور الشاب هيرمان لافروف . انه انسان جسور يملك حسا حادا بالمعاصرة ، وقد ساعدني في الكثير من الامور .

هناك في الفيلم الذي صنعته ـ « تسعة ايام من عام واحد » ـ الكثير الذي نتج عن التعود على الاستعراض . غير اننا نجحنا في نقل شيء ما خارج حدود التعبيرية السينمائية الشائعة ـ والمعهودة .لقد رغبت في ان يتحدث الاشخاص عندي في الفيلم عن ما يريدونه ولم ارد ان يتبادلوا الحوارات الضرورية للمؤلف الدرامي من اجل سير القصة .

اذا ما تتبعنا كل تاريخ تطور السينما ، فانه على الاغلب ، يمكن تعريفه كحركة مستمرة من الاستعراض الشرطي المجازي ، الممسوخ والمبالغ فيه ، باتجاه التقصي الاعمق للحياة . ان كلمة « التقصي » تلزمنا بامور كثيرة .

لقد حان الآن الاوان ، الذي تستطيع فيه السينما ان تجمع القوى لاجل هذا التقصي . انني غالبا ما اسمع مثل هذه الاحكام « الحرفية » : ان هذا المشهد او هذا الفيلم قد صور بطريقة شاخت .

على الكاميرا اليوم ان توجد في حركة مستمرة ، اما هنا فيوجد تتابع للقطات ثابتة . واعتقد ان حداثة السينما تكمن لا في حركة الكاميرا ، ولا في الطريقة الجديدة للاضاءة وحتى لا في عمل الممثلين المعاصر ، الدقيق

والمتحفظ .

ان الفيلم سيكون معاصرا من ناحية الشكل حتما ، اذا ما استطاع المخرج ان يجد لكل مقطع ، لكل مشهد الحل العضوي الوحيد ، الذي يعبر عن فكرة المشهد والمعنى ، عن محتوى هذا المقطع من الحياة بالذات . وفقط حينها ، يمكن الوصول الى تعبير عن حلنا المعقد بكل افكاره الجديدة ، بايقاعاته ، بنبراته المختلفة. تستطيع السينما اليوم ان تفعل كل شيء . يمكن البحث عن حلول دقيقة ونهائية لاي حدث ، بل وحتى من أجل ذلك المقطع ، الذي لاتوجد فيه احداث على الاطلاق : اذ لا شيء يحدث.

سابقا ، عندما كنت اشتغل على السيناريو الاخراجي ، كنت اصوغ منهجا موحدا للتصوير ، شكلا مونتاجيا موحدا للفيلم ككل. ولكن هذا يفترض حلا متساويا لمقاطع منفردة . اما الآن فقد اضطررت الى ان اجد حلا متميزا لكل مقطع ، ولهذا ، واذا كنت سابقا اعمل بدون خطأ تقريبا ، واذا كنت اعرف اذ أصور اللقطة الاخيرة ، ان : الفيلم قد انتهى ، فانني غالبا ما اخطيء الآن ، اعيد التصوير مرارا ، واحيانا ، عندما اذهب الى مكان التصوير أجد نفسي في وضع ، كنت دائما الوم طلابي عليه ، - لم اكن اعرف ، ما الذي عليَّ عمله . وليس ذلك لانني نسيت كيف اصور ، فهذا مستحيل ، كما هو مستحيل ان ينسى المرء السير او ركوب الدراجة ،بل لانني لم ارغب في تكرار ما هو معروف لدي وكنت اشعر بنفسي في وضع الجديد على المهنة ، والذي لا يعرف كيف يمد يده الى النص. كانت الارادة تكفيني احيانا ، وكنت اجد الحل الضروري. وفي احيان اخرى ، وتحت ضغط الضرورة ، فقد كنت اباشر التصوير وفق قنوات وجدت مسبقا . حينها ، كان المقطع المصور يبدو شبيها بالسينما عموماً ، ولا شيء أسوأ من السينما عموماً .

وحتى فيما يتعلق بمسألة الموسيقى ، كنت اجد نفسي امام صعوبات جديدة عليَّ . ، توجد في تلك الطريقة ، التي جربتها ، مصاحبة موسيقية عادية ، تقوِّي الوقع الدرامي للمشاهد ، وتملي الفراغات بموسيقى لا تعني شيئا ، وقد بدت هذه الموسيقى متعارضة كليا مع الفيلم. وفي النهاية تخليت تماما عن الموسيقى . انها

غير موجودة في الفيلم. هناك مؤثرات طبيعية فقط[٢٣]. ولكنه من غير السهل ان نصنع اصواتا طبيعية معبرة وضرورية، على شاكلة تلك التي تقدمها لنا الحياة بمثل هذا التنوع. اذا لا يجب اختيارها فقط، بل وتحويلها. عليها ان لا تكتفي بمصاحبة الحدث، بل وان تعبِّر عن معناه بالتعاون مع الكلمات. لقد كان ذلك مجالا جديدا كليا بالنسبة لي.

لقد كان العمل مع الممثلين معقدا على نحو مفاجيء بالنسبة لي. انني لم اعان منذ زمن اثناء مشاهدة المادة من الشعور بالخيبة المباغتة، او على العكس، السرور المفاجيء. لقد استوعبت بشكل مؤكد: ان ما هو جيد اثناء التصوير، سيكون جيدا بالتأكيد على الشاشة. والمطلوب فقط القدرة على الرؤية والاستماع.

لقد صدمت فجأة، من كوني لا اعرف احيانا، كيف اوضح المهمة للممثل. كانت المهام اكثر تعقيدا، من تلك التي اعتدت عليها. وكان من الصعب عليَّ ترجمة الكثير منها الى لغة المنطق. اما تقييم اداء الممثلين فقد بدا ايضا قضية صعبة. كيف احدد - ما هو الاداء الساطع والدقيق للمقطع؟ ان ما كان دقيقا بالنسبة للثلاثينات من قرننا اصبح غير صحيح الآن او مضخما جدا، او ببساطة، خالياً من الذوق في الستينات. ثمة الآن جيل جديد من الممثلين وطريقة جديدة، وفهم جديد لدرجة وصدق الاحاسيس. لقد تلقيت درسا في المهنة من العديد من الممثلين في الفيلم، وبخاصة من الشباب. واني لاشكرهم على هذه الدروس.

تجري حاليا في الاخراج، كما هو الآن في الدراما، تغييرات جذرية. ان اولئك الذين يلتقطون جوهر هذه الحركة، اولئك الذين يمسكون بالجديد، هم الذين سيعيشون في الفن السينمائي.

انني على الاغلب، اتحدث عن مصاعبي على نحو من التفصيل مبالغ فيه. غير انه يبدو ذلك مهماً ليس لي فقط. ان كل السينما عندنا تعاني من مصاعب

(٢٣) المؤثرات الطبيعية = اصوات الطبيعة المستخدمة في الفيلم (صوت رياح، وقع اقدام، صرير نافذة والخ)...

اعادة البناء . انني لن اتمكن من تسمية اي فيلم استطاع ان يعبر عن هذه السيرورة ككل . ومع ذلك ، فانني اجد احيانا هنا ، واحيانا هناك ، خواص الجديد المحسوسة بوضوح : التطلع والاصغاء المنتبه الى الحياة ، النفور من النمطية ، النفور من التعبير الخارجي عن الحياة والمختار على نحو معهود ، السعي لفهم مسيرة الحدث الداخلية ، التعبير عنها بقوة وبتواضع في نفس الوقت ، جعل اللقطة اكثر عمقا ، اكثر احتواء ، وتخليصها نهائيا من التجميل ، من الاصطناع ،من الصباغة المدهنة . لقد صور المصور لافروف الفيلم بطريقة ، جعلت من ابطال الفيلم يظهرون في الغالب محاطين بالظلمة واحيانا لا يمكن رؤية وجوههم حتى . ولربما ، كانت تنقصنا الجرأة في ايصال هذه الحلول الى اقصى حد من القوة؟ ولكن ، في كل الحالات ، يوجد ايضا في ذلك عنصر التمعن المهتم بالحياة ، والذي يعرض عليكم تكوينات للضوء والظل اكثر فجائية وجرأة واثارة من تلك التي اعتدنا ان نراها على الشاشة المنشاة والمصقولة . وهذا ينطبق على كل شيء ، ينطبق على السينما كلها .

يمكن ان يصبح الفيلم شديد التنوع . تعرف السينما المعاصرة العديد من الانواع المختلفة والاشكال المختلفة . سأتحدث عن احد هذه الاشكال .

اذكر ، على وجه الخصوص ، انه اثناء العمل على سيناريو « تسعة ايام من عام واحد » . واثناء مونتاج وتجميع مواد فيلم « فاشية عادية » كنت اتذكر ما سمعته مرة عن سيرغي ايزنشتاين حول « مونتاج الاتراكسيون » تذكرت الماضي السحيق للمسرح السوفياتي ، قارنته مع اليوم الحالي ، وقد ساعدني ذلك في تجميع الفيلم . .

وطالما ان ذلك ساعد انسانا ما ، فانه قد يساعد إنساناً آخر . ونفهم « الاتراكسيون » (التشويق) باعتباره نمرة في عرض للسيرك ، نمرة فائقة (اكسترا) ، وهي اما ان تكون مضحكة جدا ، او مرعبة جدا ، او مرتبطة بمخاطرة خاصة ، او مجهزة بتقنية متميزة ، لم يسبق لها مثيل . وقد يكون ذلك ساحرا عنده لعبة جديدة كليا ، كأن يقسم امرأة قسمين ، وقد يكون مروضا للنمور والفهود ، وقد تكون نمرة على حبل او اثناء الطيران ، او احدى العاب المهرج او القافز من الاعلى ـ انه كل ما يمكن .

لقد سعى ايزنشتاين، عندما اطلق اسم «اتراكسيون» على جزء من الاستعراض السينمائي، للتعبير عن فكرته وعن مرامه، من خلال شكل حاد مبالغ فيه نوعا ما. غير انه يختفي خلف هذه المبالغة محتوى محدد، يمكن الاستفادة منه في يومنا الحالي، ويجب تذكره دوما.

اذن، عندما اشتغلت على فيلم «فاشية عادية»، ساعدتني كثيرا نظرية ايزنشتاين حول «مونتاج الاتراكسيون» والمتغيرة بشدة. انها شاخت بالنسبة لنا اليوم، ولكنها مع ذلك شرعية تماما، فيما اذا قرأت من جديد، وذلك لأن نظرية ايزنشتاين ليست متعلقة بممارسة السينما في العشرينات والثلاثينات فقط، بل بالقانون العام للابداع، والذي بحث فيه ايزنشتاين.

ان نظام التفكير هذا قد ساعدني في العمل على فيلم «فاشية عادية». انني لا ارتاح الى كلمة «اتراكسيون» بالعلاقة مع مقاطع هذا الفيلم، ولكن دعونا نصبح محترفين، ولنقرر لانفسنا، انه لا يمكن ان يكون في الكلمة، كما في نوته منفصلة، اي شيء مهين. فهذه الكلمة تعبِّر ببساطة عن الحد الاقصى من تعبيرية غير عادية، عن المرعب او المضحك، عن المخيف، المدهش المرح، او على العكس، الشرير، فكل شيء ممكن. ان كل ظاهرة حياتية يمكن ان تكون موضوعا للبحث، مادة للفن.

في البدء، كنا متأكدين من ان المادة الاكثر قوة وحدة بالنسبة لفضح الفاشية، هي تلك الاعمال الوحشية، التي مارسها اشخاص عاديون بسطاء.. كان عدد رجال الاستخبارات الالمانية آلاف مؤلفة، وهم بالطبع، لم يكونوا اشخاصا استثنائيين.

لقد كانوا اشخاصا عاديين، ولكنهم ارتكبوا مختلف انواع الاعمال الوحشية. اذن فقد قررنا فورا: ان هذه بالتأكيد سيكون المادة الاكثر إثارة.

ومع ذلك، فقد اتضح ان هذا النوع من المادة هو قوي الى درجة، انه اذا ما استعملنا مصطلح ايزنشتاين، فانه، «سيحدث توتر عند المتفرج». لقد كان يغلق عينيه دون ان يتمكن من المشاهدة حتى النهاية.

يوجد عندنا فيلم يسمى «شهادات اعتراف لمحاكمة نيورنبرغ». لم يعرض

هذا الفيلم على الشاشة الواسعة. يبدأ الفيلم بقسم احتفالي للمصورين، الذين يحلفون بأن كل ما هو موجود في هذا الفيلم، قد صور حقا بواسطتهم عندما دخلوا المدن المحررة، وانه لا يوجد هنا اي تزييف او «رتوش»... بعد ذلك يبدأ تعداد مبسط غير خاضع لأي مونتاج: مدينة ما، شيء ما صوره المصورون. ان سبعة اجزاء من الوثائق السينمائية هي حول وحشية الهتلريين. والى حد ما. فانه يستحيل تحمل سبعة اجزاء على التوالي، حتى لو كنت مضطرا لمشاهدتها باعتبارك مخرجا ـ منفذا للفيلم.

لقد شاهدته مرَّة واحدة. وعندما احتجت لمشاهدته مرَّة ثانية، لكي اختار مادة، قلت بعد الجزء الاول: لا استطيع. واجلت الامر اسبوعا. ولم استطع مشاهدته بعد اسبوع. لقد عرضوا الفيلم على مجموعة من الفتيان. خرج ثلاثة منهم من القاعة بعد الجزء الثاني.

لقد اتضح ان هذا النوع من المادة قوى اكثر مما يجب بالنسبة لاعصاب الانسان. ثم اعتدنا على ذلك. غير انه اتضح انه عداى وعدا الملحن، الذي جاء للمرَّة الاولى وجلس فاتحا عينيه وفاغرا فاهه، فان الآخرين جلسوا خافضين ابصارهم. لم يتطلع احد الى الشاشة. فطالما يجلس روم في القاعة ويتطلع فانه يمكن للآخرين اغماض العينين، لكي لا يتطلعوا.

اضطررنا للتخلي عن هذا النوع من «الاتراكسيون». وفي نهاية المطاف وجد فيلم «فاشية عادية» حله عندما تخلينا عن طريقة السرد التاريخية او المتتالية وصرنا نجمع المواد وفوق مجموعات كبيرة متجانسة، ووفق المواضيع. لقد جمعنا مائة وعشرين موضوعا. جمعناها هكذا: لقطات كبيرة للذين يصرخون «زيغ هايل»، لقطات كبيرة للصامتين، للقطات كبيرة للمفكرين. خطابات هتلر، الجموع الراكضة، الجموع الصارخة، الجثث، الحياة العسكرية، معسكرات الاعتقال، الاستعراضات، المسيرات العسكرية، الملعب الرياضي، جنود هتلر، الجرحى. وبكلمة واحدة، مائة وعشرين موضوعا.

لقد جمعنا المواد لهذه المواضيع من عشرين الى ثلاثين مصورا.، وقد تجمعت لدينا كمية ضخمة. فمثلا، تجمعت لدينا في البداية مسيرات عسكرية تكفي ما

يقارب الساعة والنصف من العرض. ولانها جمعت في كتلة كهذه، مادة تلو الاخرى، فهي تتحول الى استعراض مؤثر ومثير الى اقصى حد - انه تشويق (اتراكسيون) نمطي، مثلما ان خطابات هتلر هي اتراكسيون مرعب وساخر. اتمنى لو انكم شاهدتم مشهد الجموع وهي تصرخ «زيغ هايل» عندما جمعت مواده اول مرة، وكانت تشغل مدة ثلاثة اجزاء ونصف من الهدير المستمر، لقد كان ذلك حقا اتراكسيون مدهش.

لقد جمعنا الفيلم وفق مجموعات من هذا النوع. وبالطبع، فلم يكن كل شيء ذا طابع مدهش. لقد قررنا رغم كل شيء، ان نجمع كل ما يمت بصلة الى طابع الاتراكسيون الغريب وغير العادي. ولهذا اخترنا رأسا خطابات موسوليني. تصوروا لو ان المخرج سمح لممثل ما، بأن يؤدي وفق هذه الطريقة البهلوانية دور الدوتشي، كما يؤديه هو بنفسه، - ان ذلك سيكون مستحيلا. او تصوروا المشهد، الذي يستعرض فيه هتلر حرس الشرف مرتديا بذته الرسمية.

لقد جمعنا مقاطع المواد الحاشدة والكبيرة ضمن مجموعات ضخمة. واخترنا من كل ذلك مشاهد فاشية مروِّعة ثم رتبناها، بحيث تصطدم المادة مع المقاطع المجاورة باقصى حد مع التباين.

ما ان عثرنا على هذا المنهج، حتى بدت المادة منذ تلك اللحظة اكثر قصرا، واتضح طريق امكانية تركيب الفيلم عمليا. لقد بدا هذا الامر في البدء مستحيلا. فان اول تجميع للمادة قد بلغ اربعين الف مترا. ولقد تبقى بعد الاختيار خمسة عشر الف مترا - كان من المستحيل مشاهدة كل هذا خلال يوم واحد.

ولكن عندما صرنا نركب كل شيء وفق مبدأ التصادم المتباين بين المشاهد، فان موادا كثيرة عزلت نفسها بنفسها واختفت.

كيف ركِّب، اذا ما كنتم تذكرون، الجزء الاول من «فاشية عادية»؟

انه يبتدأ برسومات الاطفال. بعد ذلك ثمة لقطات للطلاب، للعشاق، للامهات، ومن ثم نعود الاطفال. كان يمكن ان نطرح هذا الموضوع لاحقا، وقد اعتبر الكثيرون انه من العبث، ومن غير الصحيح، أن نبدأ الفيلم بهذه الرسومات وبهذه الحياة السلمية، لان مشاهد الحياة السلمية هذه يمكن عموما

ان تؤثر بقوة اكبر ، عندما تشاهدون اهوال الفاشية وتقولون : هذا هو ما يهدد الناس .

ولكن لا تنسوا ان عنوان « فاشية عادية » يحدد مسبقا مزاج الناس ، الذين جاءوا الى صالة السينما .

ان الدعاية عندنا ستعتني بأن تعرض من خلال الصور اكبر عدد ممكن من الاعمال الوحشية ، وستعمل بالتأكيد على ان يحتوى الملف على صورة نسر ذي مخلب مليء بالدم او على صورة جمجمة ترتدي خوذة فاشية ـ كل هذا سوف يكون . ينتظر الناس بماذا سنبدأ؟ ونحن نبدأ من قط يضحك على الشاشة ، رسمه ، بالمناسبة ، حفيدي . عندما سألته لماذ يضحك القط ، اجاب « لانه التهم فارا » .

كان ذلك مفاجأة تامة ، اجبرت المتفرج على ان ينسى انه جاء لمشاهدة فيلم عن الفاشية العادية ، لان المتفرج لا يرغب بأن يشاهد الاهوال ، ما من احد يريد مشاهدة الاهوال . والمتفرج ، ومع كل فضوله نحو الفيلم ، وحتى ولو قال له الجيران ان الفيلم جيد ، سيجلس ويفكر انه ستبدأ الآن ـ المسيرات العسكرية والمشانق او محاضرة تاريخية . ان يريد ذلك كله وهو سيستقبل بسرور القط المرح ، العشاق ، الطلاب ، رسمة « أمي هي الأجمل » ، وعلى الرغم من ان المتفرج ذكي ، فانه سينسى ، ان بانتظاره رغم كل شيء ، مناظر مرعبة عن الفاشية .

ولهذا ، عندما تلعلع الرصاصة وتظهر فجأة على الشاشة صورة الام مع الطفل ، فان القاعة ، كقاعدة ، تتأوه . بعد ذلك اعرض مرة أخرى فتاة رائعة ، فيهدأ المتفرج : ربما ، لن يكون؟ كلا ، سيكون . انه زمن قصير . مجرد عشرة او اثني عشر ثانية ، خمسة عشر لقطة قصيرة ، ثم يسود القاعدة سكون ميت . احاول بعد ذلك ان اهدىء المتفرج . انني اقول ، ان هذا جزء من الماضي . حاليا توجد هنا متاحف ، وقد بردت الافران منذ زمن ، ونمت الأعشاب . انها مجرد اعضاء اصطناعية ـ خلف الزجاج ـ خلف الزجاج . ومن ثم اعرض هنا الجموع وهي تصرخ « زيغ هايل » .

وهكذا ، فان هذا الجزء يمثل بحد ذاته مجموعة من الاتراكسيونات التي

تكونت نتيجة التباين ، والتي تلقى بالمتفرج اربع مرات من جهة لجهة . ان الفيلم كله مركب هكذا . في حين اننا راكمنا لغاية نهاية القسم الاول من الفيلم العـدد الا قصى من المواد المضحكـة الهزليـة ، والساخرة ، وانهينـاه بفصـل « الفن » ، لكي يتمكن المتفرج بعد ان يرتاح ويضحك ، من ان يتقبل القسم الثاني المأساوي ، والذي يبتدأ رأسا بحديث جاد جدا ، حول كيف تحول الفاشية الانسان ، وما الذي يستطيع فعله الانسان الذي تحول الى فاشي .

عندما نعرض في « فاشية عادية » كيف صرخ الجنود وارتاحوا ، كيف شنقوا واستحموا ، فان المصاحبة الموسيقية تمر هكذا : نسمع أغنية « لورا » بصوت عال . انها اغنية مرحة . وهي مقسمة الى عدة مقاطع ، وفيما بينها نسمع صوت الطبل ، وتتوالى هذه الاصوات ، دون ان تتطابق كليا مع الصورة ، فيما نرى في الصورة ، اعمالا وحشية وحياة يومية .

ها هم يستحمون ، ها هم يداعبون الكلاب ، ها هم يحلقون ، يأكلون ، يسمعون الموسيقى ، ان هؤلاء الناس ذاتهم هم الذين مارسوا الشنق والاعدام بالرصاص . . .

اعتبر احد مهندسي الصوت في المجر ، ان مثل هذا التتابع للموسيقى والطبل هو نوع من الامية . ولهذا فقد فعل ما يلي : يسمع نص التعليق بصوت عال ، فيما يدمدم انسان ما باغنية ، تسمع من بعيد ، وبصعوبة . ان مهندس الصوت هذا قد حرم الاغنية من طابع التشويق . وهي ستكون اتراكسيونا فقط ، عندما تسمع بصوت عال جدا ، عندما يكون التباين بينها وبين لقطات المشنوقين شديدا ، عندما يكون ثمة مشنوقون في اللقطة ، عندما يمكن فقط اما الصراخ واما عدم الصراخ اطلاقا ، غير انه يستحيل الغناء .

ان تطلب الصدام الحاد هو شرط الزامي ، فيما اذا سرتم على هذا الطريق . واذا لم تسيروا على هذا الطريق ، فبامكانكم ان تفعلوا ما شئتم .

ولهذا ، عندما شاهدت تلك النسخة ، التي اجتهد مهندس الصوت في تعديلها ، غير أنه جعل كل شيء فيها ملخبطا ، ادركت ان وسيلة الفيلم الفنية قد تبخرت ، نتيجة لما شرحه لي مهندس الصوت نفسه : « لقد صنعت فيلما عظيما . اما انا فقد تعاملت معه بكل عناية ، حاولت ان اجعله ذا ذوق

سليم . . . »

ان الحاجة هنا ليست للذوق السليم (الذوق السليم مطلوب دائما) . ثمة حاجة هنا لكسر حاد وحاسم للاشكال النمطية ، المعربدة في السينما ، والتي تكون غالبا لا حارة ولا باردة ، بل دافئة . لقد كرهت طوال حياتي تعبير « فيلم دافيء » ، لان النفايات هي ما تكون عادة دافئة ، اما الطعام فاما ان يكون حارا او باردا .

ان الحدود بين السينما الوثائقية والروائية في الوقت الحاضر تسير نحو الانمحاء . واننا نرى اكثر فاكثر عناصر الوثائقية في الافلام الروائية التمثيلية . الكاميرا المخفية ، الحياة الحقيقية بدلا من الجموع المستأجرة ، التصوير في الاماكن الطبيعية وليس في البلاتوهات ، الاستغناء عن المجازية بالنسبة للضوء السينمائي ، للميزانسين ، لنظام الارتجال عند الممثلين ـ كل ذلك من دلائل البحث عن الوثائقية ، الاقتراب من الحياة الحقيقية في الفيلم الروائي ، الذي يحتاج بدوره الى تجديد جذري .

لقد صنعت الكثير من الافلام الوثائقية حول الفاشية . ولكن ذلك لم يربكني ، اذ انني لم افكر ولو قليلا بصنع محاضرة سينمائية تاريخية ، مزينة بلقطات . لقد اعتقدت بأنه يمكن ان نستخلص من الوثائق كمية اكبر من المشاعر ، فيما لو تعاملنا معها كما يتعامل المخرج مع اللقطة الروائية . لقد وضعنا في اساس التصميم مبدأ « مونتاج الاتراكسيون » ، الذي اعتمده ايزنشتاين بالنسبة لسينماه الروائية . كما ان الفيلم مبني باعتباره تأملا فلسفيا للمؤلف ، يوسع اطر المادة الوثائقية ، ويجبر على التفكير في مصائر الانسان والانسانية ضمن المجالات العميقة والمعاصرة جدا . لقد الفت نص الفيلم بنفسي . انه لم يكن مكتوبا . لقد ولفنا الفيلم كعمل فني صامت ، وقد علقت على نحو مرتجل على مقاطع كبيرة ، دون ان اعني بالتزامن ، ودون ان اركض وراء المؤثرات « الوثائقية » النمطية ، وكما لو كنت افكر بالمادة . وادعو المتفرج للتفكير معي . ان هذه الوسيلة بالذات ـ التأليف بين المونتاج الفني ، المشبع بالعلاقة العاطفية ، وبين مونولوج المؤلف ـ هو ما ادى ، حسب وجهة نظري ، الى تميز الفيلم .

يسير الوقت مسرعا . يتغير الناس وتتغير السينما . انني لم اعتمد ابدا على الخلود ، غير انني لاحظت في الحياة مرارا مخرجين يعتمدون عليه . ثمة حالات يحوز فيها فيلم ما على نجاح كبير ، يحصل على جوائز من مجموعة من المهرجانات الدولية ، فيبدأ المخرج بتهيئة نفسه للخلود ـ ويتصرف من هذا المنطلق . انه يصبح اكثر غباء ، يفقد روح المرح والموهبة ايضا .

انني اعتبر التقريب بين السينما الروائية والوثائقية ، الذي تحدثت عنه اعلاه ، اتجاها هاما . انه يحول السينما الوثائقية الى ظاهرة شخصية ، ذاتية عاطفية حادة ، من ظواهر الفن ، ذات رؤية شخصية واضحة للعالم . وهذا التقريب نفسه يحول السينما الروائية الى نوع من الوثيقة حول العصر . في الاتحاد السوفياتي ، في فرنسا ، وفي امريكا يمكن ملاحظة السعي ذاته نحو الوثائقية الحياتية عند مجموعة مخرجين من الجيل الجديد .

ثمة اتجاهات معاكسة كليا . فمثلا ، يسير الايطالي فديريكو فيلليني في افلامه الاخيرة باتجاه التعبير الحاد عن « مونتاج الاتراكسيون » ، مع ابتعاد شديد عن التشابه مع الحياة « باتجاه التركيز على المجاز » .

غير انه يوحد هذا الاتجاه وذاك الافكار المتعلقة بسينما المؤلف . الآن يمهد الآن يمهد في كل فن لطرق جديدة . متنوعة جدا هي الطرق . ان هذه السيرورات في الادب تذكر تقريبا بما يحدث في السينما . وليس عبثا الآن ، ان الكتاب الوثائقي ، الوقائعي ، الوصفي الصحفي يحوز اكثر فأكثر على اعجاب جمهور واسع من القراء .

انني اعتقد ، اننا نقف على عتبه احداث هامة في مختلف مجالات الفن السينمائي العالمي .

فيلموغرافيا .

روم مؤلفا للسيناريو :

- « الانتقام » ـ ٥٠ دقيقة . عام ١٩٣١

سينـــاريو : ميخـــائيـــل روم . ب التشوير . ن جينكـــين . اخراج : جورافليف .

- « الى جانبنا » ـ ٥٠ دقيقة عام ١٩٣١

سيناريو : ن غوسيف ، م روم . اخراج : ن . بروفكو .

- « بضائع الساحة » ـ ٩٠ دقيقة . عام ١٩٣٣

سيناريو : ن . غوسيف ، م . روم ، ي . بيريف . اخراج : ي بيريف .

روم مخرجا :

- « البدينة » ـ ٧٠ دقيقة . عام ١٩٣٤ . (عام ١٩٥٥ اضيف الصوت الى الفيلم) .

اخرج الفيلم عن قصة لغي دي موباسان بنفس العنوان .

سيناريو واخراج : ميخائيل روم . تصوير : ب . فوتشيك .

- « الثالث عشر » ٩٠ دقيقة . عام ١٩٣٧

سيناريو : ي . بروت ر م . روم . اخراج : م . روم . تصوير : ب . فوتشيك .

- « لينين في اوكتوبر » (الانتفاضة) . ١٣٠ دقيقة . عام ١٩٣٧

سيناريو : آ . كابلر . اخراج : م . روم . تصوير : ب . فوتشيك .

- « لينين عام ١٩١٨ » ـ ١٤٠ دقيقة . عام ١٩٣٩

سيناريو : آ . كابلر ، ت . زلاتوغوروف . اخراج : م . روم . تصوير : ب . فوتشيك .

- « الحلم » ـ ١٢٠ دقيقة . عام ١٩٤٣

سيناريو : ي . غابلريلوفتش ، م . روم . اخراج : م . روم . تصوير : ب . فوتشيك .

- « الرجل رقم ٢١٧ » ـ ١١٠ دقائق . عام ١٩٤٥

سيناريو : ي . غابلر يلوفتش . م . روم . اخراج : م . روم . تصوير : ب . فوتشيك .

- « المسألة الروسية » - ٩٠ دقيقة . عام ١٩٤٨

اقتباس لمسرحية بنفس العنوان للكاتب ق . سيمونوف .
سيناريو واخراج : م . روم . تصوير ب . فوتشيك .

- « فلاديمير ايليتش لينين » - ١٠٠ دقيقة . عام ١٩٤٩ (فيلم وثائقي) .
سيناريو : ف . بيليايف . ي . كريغر . اخراج : م . روم وف . بيليايف .

- « مهمة سرية » ١١٠ دقائق . عام ١٩٥٠
سيناريو : ك . سايف . م . ماكياسكي . اخراج : م . روم .
تصوير : ب . فوتشيك .

- الادميرال اوشاكوف : ١١٠ دقائق . الوان . عام ١٩٥٣ .
سيناريو : آشتاين . اخراج : م . روم . تصوير : آ . شيليكوف . ي . شيني .

- « السفن تحاصر باستيون » . ٩٠ دقيقة . ألوان . عام ١٩٥٣ .
سيناريو : آ . شتاين . اخراج : م . روم . تصوير : آ . شيلينكوف ، ي . شيني .

- « جريمة في شارع دانتي » ١٠٠ دقيقة . ألوان . عام ١٩٥٦ .
سيناريو : ي . غابديلوفيتش ، م . روم ، اخراج : م . روم . تصوير : ب . فوتشيك .

- « تسعة ايام من عام واحد » - ١١٠ دقائق . عام ١٩٦٢
سيناريو : م . روم ، د . خرابروفتسكي . اخراج : م . روم . تصوير : ج . لافروف .

- « فاشية عادية » - ١٤٠ دقيقة . عام ١٩٦٥ . (فيلم وثائقي) .
سيناريو : م . روم ، م . نوروفسكايا ، يو . خانيوتين . اخراج : م . روم
تصوير : ج . لافروف .
تعليق المؤلف بصوت م . روم

- « ومع ذلك لا زلت اؤمن » . - ١٣٠ دقيقة . عام ١٩٧٥ (وثائقي)
الفيلم لروم تم انجازه بعد وفاته بمساعدة المصور ج . لافروف والمخرجين اي . كليموف ، م . خوتسييف .



ميخائيل ايليتش روم

(١٩٠١ ـ ١٩٧١)

ميخائيل روم احد اهم مخرجي السينما السوفياتية. حائز على لقب فنان الشعب لعموم الاتحاد السوفياتي. ينتمي روم الى ذلك الجيل من مبدعي الافلام السينمائية. الذين لم يصنعوا افلاما سينمائية فقط . بل وصنعوا السينما السوفياتية نفسها. ان روم الذي كرّس كل حياته للسينما. العاشق للفن السينمائي. قد سعى للكشف عن كل امكانات. خواص. وحدود السينما. ان الافلام الخمسة عشر التي اخرجها. هي بمثابة ـ كتاب تدريسي حقيقي في مجال الاخراج السينمائي: ـ ان هذه الافلام تعلّم طريقة التفكير السينمائي. تعلم مهنة السينما. لم يكن روم مخرجاً فقط. بل وايضاً مؤلفاً للسيناريو ومعلما ومنظّراً للسينما. ان المنطلق الاساسي في ابداعه المتعدد الجوانب هو قناعته بأن لا يمكن في الفن تكرار ما قد تم انجازه . وانه يجب التحرك الى الامام باصرار. والتجريب بشكل متواصل.

ان كتاب «أحاديث حول الاخراج السينمائي». والذي نقترحه على القراء موجه للقاعدة العريضة من هواة السينما ومحبيها. وهو في نفس الوقت ذو أهمية كبرى لمحترفي الفن السينمائي. والذين سيجدون فيه تأملاتٍ وافكاراً. لم تفقد حيويتها وراهنيتها في ايامنا هذه.

الثمن ٢٠ ل.ل.
او ما يعادلها